Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Xochimilco

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA UNIDAD XOCHIMILCO

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

LA MÚSICA COMO PRÁCTICA DE VERDAD:
ERÓTICA DEL CUERPO, PASIÓN Y CREACIÓN DE SENTIDO

Idónea Comunicación De Resultados Que Para Obtener El Grado De Maestro En Psicología Social de Grupos e Instituciones

PRESENTA:

Fernando Emanuel García Canizales

COMITÉ SINODAL:

Asesora: Dra. Leticia T. De J. Flores Flores

Sinodales: Dra. Erica M. Sandoval Rebollo

Dra. Margarita Baz y Téllez

Dr. Carlos R. Pérez y Zavala

Ciudad de México, México, 2024.

RESUMEN

De inicio, la investigación aquí comunicada tenía por objetivo indagar en las significaciones que mantenían a las personas en la práctica grupal de la música, para lo que se construyó un dispositivo en el que el trabajo de campo (con un ensamble coral y una banda de punk rock) y la situación social e histórica contemporánea no fueron menores. A lo anterior se sumó aquello que se dio en llamar "rastreo histórico institucional" y la problematización de las aproximaciones tradicionales sobre lo grupal. El psicoanálisis freudiano y lacaniano, así como la filosofía de Michel Foucault sirvieron a manera de programa de indagación conceptual.

El trabajo de campo puso en evidencia las enormes dificultades de la práctica de la música, que podrían resumirse en la tan reiterada frase "la música es como un deporte, si dejas de practicar pierdes condición". Así las cosas, la indagación del terreno de las pasiones resultó imprescindible para dar cuenta de la insistencia de los sujetos en esta práctica tanto placentera como displacentera. Asimismo, resultó de enorme relevancia el constante papel del cuerpo como posibilitador de vínculos desde la escucha, la voz y la mirada, lo que desembocó en un creciente interés por el terreno estético. Esta faceta estética abre la posibilidad de crear sentidos inéditos y, con ello, del devenir de otras maneras de habitar el mundo; en otros términos, de producción de subjetividades hasta ahora inexistentes. Ello señala, por lo tanto, la potencia política de la práctica grupal de la música.

Tanto el terreno estético como el de las pasiones, en la investigación aquí comunicada, quedan inscritos en la dimensión grupal, de ahí que por un lado se conciba lo que da en llamarse "estética grupal" (los vínculos desde la mirada, la escucha y la voz) y, por otro lado, que se dé cuenta del despliegue de subjetividades en insistencia desde el terreno paradójico de las pasiones. Ello convoca la puesta en acto de una erótica del cuerpo. Lo que en esta investigación se llama "práctica de verdad" puede entenderse, así, como la sinergia de lo estético, de lo pasional y de la erótica, siendo tal la razón de que se dé en llamar a la música "práctica de verdad". Así las cosas, a la pregunta ¿qué sostiene a las subjetividades en la práctica grupal de la música?, se responde que aquello que las sostiene es la puesta en acto de una erótica del cuerpo posibilitada por la práctica grupal o, ya puesto en las claves interpretativas conceptuales construidas en esta investigación, porque la música es una práctica de verdad.

Palabras Clave: música, erótica, pasión, estética, política, psicoanálisis, Foucault, verdad.

Leticia Flores F.

Leticia Teresita de Jesús Flores Flores

ÍNDICE

Introducción 8

I 8

II 9

III 20

Capítulo I: El Sujeto y la Subjetividad en Psicología Social 23

I. Lo Simbólico, lo Imaginario, los Cuerpos 23

II. El Grupo, la Experiencia Colectiva, las Instituciones 38

III. Poder, Sujeto, Verdad… o del Gobierno, la Técnica de Sí y los Modos de Veridicción / Modalidades de Existencia 48

Capítulo II: La Música como un Efímero que Insiste (Coordenadas Histórico-Sociales de la Música) 73

Breve Collage Histórico 74

I. Comentarios Preliminares 75

II. Música Académica 79

III. Música Popular 116

IV. Las Huellas y las Permanencias 135

Musicología 147

I. Ciencias Sociales 148

II. Psicoanálisis 164

III. Filosofía 180

IV. Obstáculos y Vías 194

Capítulo III: Saber-Hacer en el Des'concierto 209

I. Campo e Implicación 210

II. Los Grupos 218

Total Determinación 218

Ensamble Coral Eviternum 222

III. Estrategias de Montaje y Desmontaje del Campo 226

Etnografía 227

Entrevista Grupal 233

Capítulo IV: Subjetividades en Insistencia 244

I. Erótica del Cuerpo: Transubjetivación y Autosubjetivación 245

II. De la Técnica de Sí a la “Técnica de Nosotros” 254
III. Subjetividades en Insistencia: Entre una Estética Grupal y una Práctica de Verdad 263
Reflexiones Finales… Hacia una Política de las Pasiones 282
I 282
II 294
Referencias 300

Dedicatoria

Para ti…, porque he intentado el ejercicio de imaginar dónde estaría, qué sería, qué haría, qué pensaría, si no te hubiese conocido, y me resulta inconcebible. Tu marca en mi vida es indeleble, desde hace muchos años tu impacto en mí es irreversible. Como decía otra de mis personas importantes (con quien nunca te llevaste del todo bien) a uno de sus favoritos "lo que aprecio en ti no es tanto la persona como un logro inusitado de la creación". En fin, tú y yo no seríamos sin música. Me animas a vivirla con el coraje que compartimos con nuestro amigo en común.

Agradecimientos

Que la banda de rock punk Total Determinación y el Ensamble Coral Eviternum hayan aceptado compartir su tiempo conmigo hizo posible esta investigación. Su hospitalidad marca de manera importante el devenir de lo vivido. Las risas fueron tantas como los aprendizajes. Mi completa e incondicional gratitud a ellos, porque no tenían por qué colaborar en esta investigación. Después del trayecto, sin la más mínima duda, les diría: *¡sigamos!*

A mi muy querida y admirada Dra. Leticia Flores. Su compromiso con mi formación me ha otorgado, a manera de *don*, aquella seguridad siempre crítica y que resulta tan útil al hacer investigación, seguridad que me ha resultado invaluable. Pero el agradecimiento no se detiene ahí, debo agregar los afectuosos saludos y aquellos recibimientos con sonrisas que nunca faltaron, la escucha siempre atenta de mis inquietudes (y a veces extravíos), así como el entendimiento profundo que sólo puede surgir del sorteo avante de los desacuerdos. Los siempre interesantes intercambios sobre las articulaciones entre psicoanálisis y ciencias sociales. Por mi parte no faltará mencionar también - ¿por qué no? - su *pasión* por la música, que compartimos; estoy seguro que ello marcó esta investigación más de lo que usted y yo podríamos saber. En fin, todo ello resulta invaluable por lo que mi deuda con usted, querida Dra. Lety, resulta impagable. Sólo me deja inquieto la idea de no haberle hecho saber suficientemente la admiración que le tengo. *¡Abrazote!*

A la Dra. Erica Sandoval, que me ha acompañado desde poco antes de iniciar mi trayecto por la UAM-X, en aquella 3era fase del concurso de selección para el posgrado (que consistió en la entrevista grupal) hasta los dos últimos trimestres en el Taller de Asesoría Colectiva. Erica, estoy seguro que reconoces las reflexiones que tus comentarios produjeron en esta investigación. Muchas gracias por tu compromiso en la formación de investigadores críticos, por tus lecturas atentas. Me considero muy afortunado de que nuestros caminos se cruzaran (aunque, como te lo dije alguna vez, vaya que puse de mi parte para que sucediera). Me alegra mucho haberte conocido, tu cordialidad y apertura me fueron tan valiosas como tus observaciones y comentarios sobre mi escritura.

A la Dra. Margarita Baz, por su interés tanto en el tema de esta investigación como en la aproximación al mismo (lo grupal, la experiencia colectiva, lo institucional, el cuerpo). Su amplia experiencia me resultó en extremo valiosa. Cada comentario, observación, crítica y sugerencia, desde aquella primera reunión, han resultado en un esfuerzo mío por atenderlos. Sin pretender quitar valor al conjunto de nuestros intercambios, no quisiera pasar por alto las palabras que me dijo en aquella primera reunión, no sólo porque me dieron el ánimo para aventurarme en la vía por la que finalmente transcurrí, sino porque he hecho compromiso de ello. En aquella ocasión, tratando sobre las pasiones, le decía que dudaba en incluirlas en la investigación porque ningún seminario del posgrado había abordado el tema; sus palabras, más o menos, fueron las siguientes “espero que no llegue el día en que

haya una psicología social que no tome en cuenta las pasiones”. Dra. Margarita Baz, gracias por el impulso. Tiene toda mi admiración.

Dr. Carlos Pérez, porque permitió que el interés que compartimos por la música lo llevará a aceptar juzgar la comunicación de la investigación que aquí presento.

Al Dr. Alejandro Ríos, a la Dra. Claudia Salazar, al Dr. Raymundo Mier. No lo supieron, pero por mi parte tengo muy, pero muy claro y presente las formas en que los seminarios que impartieron marcaron la investigación que aquí comunico, pero también los trayectos próximos en los que me aventuraré. Hubiera querido compartir más espacios.

A todas y todos quienes hicimos este trayecto hombro con hombro, lectura con lectura.

A mis más antiguas amistades, porque la insistencia compartida que nos ha mantenido unidos en diferentes proyectos *podría* ser origen de esta investigación.

A los cuatro pandas que habitan en mi hogar, porque las risas y sonrisas que me provocan son auténticas. A mi carnalita Pauk, a mi papá y mamá, por apoyar, tratar de comprender, querer, así, tan en general, sin detalles… en fin, por estar.

Introducción
(o del Devenir de una Investigación en Psicología Social)

> Puede, tal vez, que precisamente a estas mismas personas les parezca chocante que se tome tan en serio un problema estético, algo que ocurriría en el caso de que sean incapaces de tener del arte otra concepción que no sea la de un pasatiempo agradable, la de un repiqueteo perfectamente prescindible situado junto a la ‹‹seriedad de la existencia››. F. Nietzsche[1].

I

Siento una necesidad, un imperativo impulso, de abrir esta investigación planteando desde estas primeras líneas las problematizaciones que puede aportar y las vías despejadas a partir de ello. Me refiero a que actualmente es por demás común dar justificaciones moralistas, superficiales, al arte en general: se suele hablar de “la belleza de vida”, de combatir la violencia por medio de la “cultura” (palabra usada como sinónimo del arte), de la “realización personal” o de “los valores” (axiología) mostrados y enseñados mediante las artes, pero también la cada vez más recurrida referencia a los “derechos”: “derecho a la cultura” (otra vez, como sinónimo de arte), “derecho al esparcimiento”, “derecho a la autorrealización”, entre otros igualmente impotentes, lo que es evidencia de aquel espacio común, *acrítico*, que suele justificar todo arte a partir de no otra cosa que de su supuesta pertenencia inherente a lo moral.

Que no se me malinterprete. El comentario precedente tiene la intención de poner en evidencia las enormes dificultades para justificar el arte desde los ideales actuales, tanto económicos como “científicos” (énfasis en el entrecomillado). Puesto de otra manera, en una época en la que la cualidad general de *lo valioso* se atribuye según la capacidad productiva (en el sentido económico) que posea y en cuanto al convencimiento acrítico de las prácticas discursivas que se atribuyen “La Verdad”, resulta difícil sostener la relevancia del arte, considerado, en nuestros días, bastante alejado de ambos ideales (“el arte no tiene valor productivo”, “el arte es subjetivo[2]”, se dice, oponiéndolo así a la economía y a la ciencia).

Lo anterior puede entenderse a partir de la distinción, que revisaré detalladamente a lo largo de este escrito, entre “arte” y *experiencia estética* en tanto esta última remite irremediablemente (según la concibo) a la *erótica del cuerpo* y al *terreno de las pasiones*. Baste escribir aquí que el hecho de que arte y experiencia

---

[1] *El Nacimiento de la Tragedia. O Helenismo y Pesimismo* (Nietzsche, 2010, p. 19)

[2] Por supuesto, el significado de “subjetivo” en el sentido común dista mucho de lo que entendemos por ello en la psicología social de la que soy partidario. En la frase del cuerpo del texto, por subjetivo se entiende, por así decir, lo no compartido, lo íntimo, la manera individual y personal de ver y percibir el mundo; de ahí su oposición a “La Verdad”, a la “objetividad” científica.

estética sean radicalmente diferentes no los hace mutuamente excluyentes: existen prácticas instituidas como artísticas que *convocan* la experiencia estética y, sin embargo, esta última no puede reducirse de ninguna manera a una práctica instituida como lo es el arte; la experiencia estética desvanece la fuerza inercial de los discursos y prácticas hegemónicas.

Así las cosas, se comprende bien la dificultad de dar lugar a aquello que tiene la característica, precisamente, de *difuminar* (que no de transgredir) los referentes instituidos, de ahí que el lugar común, el más extendido sea el del discurso de todos los días, de las significaciones establecidas: la moral, la educación, la axiología, los derechos. La investigación que aquí comunico se esfuerza por desbrozar otra vía, distinta y alterna a la justificación moralista, pero no tan sólo, también aporta elementos para *hacer política* ya no por "lo Mismo" (la reiteración de lo instituido, de la vida de todos los días), sino a partir de y para *otras vida y otros mundos* (Foucault, 1984).

No entiendo otra cosa por *práctica de verdad* y la música como una de sus modalidades. Tal es una puesta en acto de una *erótica* que convoca al *terreno de las pasiones*, por lo que la reflexión sobre el cuerpo resulta indispensable (siempre que se acuerde en distinguirlo del organismo). Lo precedente, se comprenderá, está estrechamente relacionado con lo estético (en su acepción de "sensible", de "sensibilidad"); de ahí la potencia (lo que no es sino hacer política) para la *creación de sentidos inéditos*. Como se verá a lo largo de los distintos apartados que componen esta comunicación, el hecho que la práctica de la música se lleve a cabo de manera grupal (lo que llamaré más adelante *estética grupal*) no es de ninguna manera dato menor en cuanto al despliegue de subjetividades en insistencia se refiere.

II

La presente comunicación, desde la propuesta inicial hasta la aquí escrita, se ha visto modificada en función de la marcha misma de la investigación, en la que el trabajo de campo ha tenido un papel preponderante. No concibo otra manera de introducir a esta investigación si no es exponiendo los trayectos transitados. Escribir sobre este camino resulta imprescindible dado que recorrerlo me permite señalar los elementos que surgieron, tanto esperados como inesperados, en relación con el tema principal; en otras palabras, la exposición del devenir de esta investigación será de manera cronológica en aras de la inteligibilidad pero entendiendo que la construcción de la misma no ha sido de ninguna manera lineal, con lo que me refiero a que algunos elementos de los primeros momentos permanecieron a lo largo del trayecto, si bien modificados; después de todo se trata de un mismo proceso de investigación (con sus rupturas y tensiones, por supuesto). Es por esta razón que los cambios no se han llevado a cabo sin dejar marcas, razón por la que realizaré algunos comentarios y puntualizaciones generales cuando sea pertinente.

En continuidad con lo anterior, y a manera de advertencia general para la lectura de la totalidad de este escrito, debo hacer explícito que he decidido no sólo llevar a cabo una estrategia argumentativa *positiva*, sino también *negativa*. Por la primera me refiero a aquellas argumentaciones que "suman", que sirven para sostener de manera más rigurosa aquello de lo que trato de dar cuenta, como lo son aquellas sobre el cuerpo erógeno o sobre el terreno de las pasiones, por ejemplo. Sin embargo, también he decidido hacer uso de la estrategia de argumentación *negativa*, a saber, argumentar sobre aquello que, finalmente, *no formó parte de esta investigación y que, sin embargo, los hallazgos no hubieran sido interpretados de la misma manera de no haber llevado a cabo tal ejercicio en negativo*: por ejemplo, aquel en que me dedico a hacer una crítica pormenorizada de la sublimación en psicoanálisis, aquel otro en que estudio los grupos operativos, pero también las críticas a todo posible acercamiento a la subjetividad desde el materialismo histórico contenidas más adelante, en esta misma introducción.

Esta estrategia de argumentación negativa no es mero descarte, muy por el contrario, la lectura de la obra de Foucault me ha mostrado su utilidad. Bastarán algunos ejemplos para ilustrarlo: en el curso *Seguridad, Territorio, Población*, Foucault (1977) se ocupa muy largamente de demostrar que la analogía de la figura del pastor con la figura del gobernante no era de uso común ni en la Grecia Arcaica ni en la Grecia Clásica, pero no tan solo, ya que lleva a cabo el mismo amplio ejercicio sobre la misma analogía en Egipto y en el pueblo hebreo. Sus largas argumentaciones negativas en este sentido permiten visibilizar la *particularidad* del pastorado cristiano que, al ser lo que le interesa como tal, queda despejado y mostrado claramente en su especificidad. El mismo ejercicio lo repite algunos años más tarde para demostrar que la concepción que ordena indagar en el "interior" de las personas para "sacar a la luz" alguna verdad que se encontraría en las "profundidades" (dinámica interior/exterior, la reiteración del entrecomillado no es casual), concepción que llama *hermenéutica de sí* o *hermenéutica del sujeto*, tiene su origen en una de las técnicas de sí de los primeros siglos del cristianismo, por lo que el estudio pormenorizado de la Grecia Clásica, así como de los Siglos I y II d. C., lo lleva a cabo con la única meta de mostrar que para la filosofía pagana, precristiana, tal concepción le era radicalmente ajena[3] (Foucault, 1982). Un último ejemplo de tal ejercicio es aquel que realiza en el curso *El Gobierno de Sí y de los Otros* (Foucault, 1983) en donde, buscando demostrar la especificidad del enunciado parresiástico, lo contrasta con el enunciado performativo, ejercicio del que concluye que uno y otro se oponen punto por punto y, de esta manera, una vez mostrada la particularidad de la *parrhesía*, no vuelve a mencionar el enunciado performativo[4]. Entonces, yo me sirvo a mi vez de esta estrategia para mejor mostrar

[3] Estudio este tema, que resultó completamente relevante e indispensable para la totalidad de esta investigación, en el tercer apartado del primer capítulo de esta comunicación.

[4] La *parrhesía*, en tanto estrechamente relacionada con el coraje de la verdad, la estudio más adelante.

la particularidad de esta investigación y, con ello, desbrozar las posibles vías para conseguir la transformación social.

Esquemáticamente diría que esta investigación ha atravesado por cuatro momentos diferenciados en función del trabajo de campo: 1) interés en las actividades artísticas como prácticas paralelas al ejercicio de una profesión; momento anterior al ingreso al posgrado. 2) Problematización del tema (ya cursando el posgrado); "cambio" de campo (inicio de la elaboración rigurosa del mismo) con respecto al momento anterior, por lo tanto, primeras aproximaciones con los grupos que colaboran con esta investigación. 3) Empiezo a notar indicios que me llevan a la intuición de que hay algo específico que se juega en la música; interés en las subjetividades que insisten en permanecer en ella, con la característica de practicarla de manera grupal; mayor participación en el campo: no sólo escucho sino que formo parte de conversaciones durante ensayos y conciertos. 4) Elaboración rigurosa de los hallazgos, así como un esfuerzo importante por valorar las *sorpresas* del trabajo de campo; en tanto elaboración, es un ejercicio que venía realizando desde hacía tiempo, resultando así imposible (y superfluo) fecharlo[5], pero que cobra un matiz importante al iniciar el proceso de desmontaje del campo.

Ahora bien, al narrar esta introducción me veré irremediablemente forzado a hacer mención de algunos conceptos, también deberé adelantar algunas cuestiones sobre lo vivido en el trabajo de campo; se entenderá que en una introducción no puedo detenerme en definiciones o desarrollo de los mismos (lo que, me parece, no haría sino entorpecer la exposición), por lo que pido a quien esto lee se tome, *se haga* del tiempo para estudiar la totalidad de esta comunicación. Pues bien, como un primer antecedente, debo hacer un señalamiento sobre la decisión en el tema: yo mismo insisto en estar involucrado en la música, como instrumentista y compositor, siempre en busca de practicar y aprender más por cuenta propia; la música siempre ha estado presente, a veces más, a veces menos, pero siempre la he llevado conmigo.

1er Momento de la Investigación. Un "campo" diferente

Trabajando en el área educativa a nivel superior, tanto en docencia como en el área de tutorías, un fenómeno en particular llamó poderosamente mi atención, fenómeno que se repetía con frecuencia. Me refiero a lo que considero uno de los múltiples efectos de la "lógica de la mercancía"[6] en la que la elección de la profesión se lleva a cabo en función de las demandas del ámbito laboral (las profesiones más

[5] ¿Cuándo fecharlo? ¿Cuando tuve las primeras intuiciones sobre los fenómenos subjetivos en música? ¿en el "primer momento" de esta investigación, del que ya escribí? ¿durante mi formación en la licenciatura en psicología en la Universidad Nacional Autónoma de México, en donde tuve las primeras aproximaciones con el psicoanálisis y la filosofía? ¿Cuando me inicié en la música entre los 14 y 15 años o aún antes, hasta mis primeras inquietudes que me llevaron a pedir de obsequio mi primera guitarra y a pedir clases de violín?

[6] Prefiero "lógica de la mercancía" a "lógica de mercado" porque me parece que ésta última es demasiado general; en cambio, considero que con la primera es más fácil poner el acento en el intercambio, siendo la mercancía en este caso, por supuesto, los profesionistas.

solicitadas, aquellas con “mejores oportunidades”) dejando en segundo término actividades poco valoradas desde esa misma lógica, a saber, las actividades artísticas (los mencionados efectos de la lógica de la mercancía no se reducen a la dimensión económica y a la participación obligada de las personas en ella). Puntualizando, me interesaba aquella situación en que las personas se ven orilladas a elegir su profesión en función de las oportunidades de inserción laboral a pesar de no sentir ninguna inclinación particular por ella y con la única intención de “ser competitivos” (menos solidarios con sus colegas); mientras que, por otro lado, estas mismas personas tienen absoluta claridad sobre las actividades que sí disfrutan, actividades en las que participan, forman grupos y buscan compartir sus obras de manera pública.

Para el mejor entendimiento de este primer momento, debo aclarar que el fenómeno mencionado en el párrafo anterior lo noté en universidades de carácter privado en la Ciudad de México. Ya que estos párrafos pretenden fungir a manera de introducción, y para no dejar de lado una aproximación no sólo a la pregunta “¿para quién?” sino “¿cuáles son los procesos históricos que se han condesado en tal pedido (elegir una profesión por la que no se siente ningún tipo de inclinación)?”, baste con mencionar que la educación privada en México viene dada no en función del contexto histórico y social mexicano sino desde los modelos de gestión empresarial de Estados Unidos, ello a partir de 1994, con la entrada de México al modelo económico neoliberal (Aboites, 1997). Llama la atención que en ambos antecedentes mi participación inició prácticamente con el lanzamiento de nuevos proyectos (un nuevo plantel por un lado, una nueva modalidad con clases en línea, por el otro), lo que muestra cómo estos establecimientos están, a su vez, sometidos a la lógica de la mercancía, a los ideales de competencia, forzados constantemente a abrir nuevos espacios e idear nuevas formas de incrementar las inscripciones. En este primer momento concebía la infraestructura económica, con sus múltiples determinaciones en la elección de una carrera universitaria, a la manera de un tipo de presión siempre presente y, como tal, productora de displacer.

En ambas escuelas laboré bajo la figura de *tutor*. Según la Secretaría de Educación Pública[7], organismo que regula la educación tanto pública como privada en México, la figura de la tutoría tiene como principal actividad realizar un acompañamiento académico personalizado para, por un lado, mejorar el desempeño y, por el otro, apoyar a los “rezagados” quienes eran, se me repetía, la prioridad. Al acercarme a estos últimos me fue común escuchar una y otra vez, con sus respectivas variaciones: “no me gusta mi carrera, siento que no encajo… la metí nada más porque hay trabajo y según se gana bien”. Lo que más llamó mi atención fue que, en más ocasiones de las que se creería, los estudiantes también participaban en actividades que sí disfrutaban: “lo que en verdad me gusta a mí es…” y la variedad es mucha: dibujar, cantar, tocar guitarra o algún otro instrumento,

[7] Secretaría de Educación Pública, (2017). Tutorías académicas. Blog. Recuperado de: https://www.gob.mx/salud/articulos/tutorias-academicas

bailar, el cine y las series, hacer videos y participar en ellos. En contraste notorio con sus obligaciones escolares, en las que me fue muy común escuchar quejas sobre los trabajos en equipo y la práctica común de cambiar de integrantes varias veces en un mismo curso, en las actividades artísticas formaban parte de grupos musicales, de grupos dedicados a exposiciones de dibujo y diseño, o de baile; grupos para grabar videos y compartirlos en redes sociales, entre otros. Ya desde ese primer momento aparecía mi inquietud por lo que promueve ya sea la fragilidad (lo que veía en los equipos de estudiantes en las actividades escolares) o la permanencia (en las actividades artísticas) de las formaciones grupales, es decir, una pregunta por el *vínculo*. Pero también un vislumbre de subjetividades *esforzando* espacios, momentos y prácticas no del todo valoradas desde la lógica de la mercancía; lo político no dejaba de hacerse presente.

Debo agregar que estas "observaciones en campo" no fueron observaciones de un investigador (y, por lo tanto, tampoco en campo) sino de un psicólogo empleado en el área educativa y atravesado, también, por exigencias de la lógica de la mercancía. En ese momento no tuve la oportunidad de indagar, de profundizar en los sentidos que los estudiantes vertían en las frases "no me gusta mi carrera, la metí porque según de esto hay trabajo" y "lo que en verdad a mí me gusta es cantar, o bailar, o tocar algún instrumento, o actuar". Sin embargo, algunos elementos de estas vivencias han permanecido en mi investigación.

2do Momento de la Investigación. Inicio de Montaje del Campo

Estar ya posicionado como investigador y, por lo tanto, en un campo construido desde ese lugar me permitió escuchar y mirar la complejidad del tema de mi interés. En este segundo momento realicé las primeras visitas con los grupos interlocutores de mi investigación, el Ensamble Coral Eviternum y Total Determinación. El primero está conformado por músicos profesionales, en formación o ya egresados, de la Facultad de Música (FaM) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), así como por músicos no profesionales (quienes, por una u otra razón, se han ido integrando al coro con el paso de los años). Mientras que Total Determinación es una banda de rock punk de Huixquilucan, Estado de México, fundada en 2006 y que ya cuenta con canciones originales, un primer álbum grabado y difundido (debido a cuestiones en las que me extenderé más adelante, me vi en la necesidad de interrumpir el trabajo de campo con Total Determinación mucho antes de lo que esperaba). Las visitas a ambos grupos consistieron en ir a los ensayos y conciertos. Profundizo en ello en el capítulo dedicado al dispositivo de intervención (Capítulo III).

Desde las primeras visitas noté muchas cosas de interés, como aquella sobre la inquietud primera por la música: de inicio, esta temprana inquietud parecía no ser suficiente para que se involucraran en ella y, sin embargo, sería un error subestimarla. Ningún integrante de los grupos ha dicho "a mí no me gustaba la música, hasta que me metí en ella", todos han referido una inquietud, un gusto

previo. Menciono un ejemplo de otro contexto, con la intención de clarificar lo anterior: Ana María Fernández (2006), en el capítulo sobre *La Capacidad Productiva de las Tensiones* de su libro *Política y Subjetividad*, escribe acerca de "los compañeros de arriba y los compañeros de abajo" (pp. 187-188) de las fábricas recuperadas en Argentina (después de la revuelta del 19 y 20 de diciembre de 2001). Por los "compañeros de arriba" la autora se refiere a aquellos que presentaron mayores transformaciones subjetivas en cuanto a los sentidos de la autogestión de una fábrica recuperada, mientras que los "compañeros de abajo" son quienes cumplían su jornada de la misma manera en que lo hacían antes de recuperar la fábrica, como si aún tuviera patrón. Ana María Fernández no deja lugar a dudas cuando asegura que todos los trabajadores se involucraron en el movimiento por el temor a perder su empleo, y no por ideales de transformación política o social. En otras palabras, ni los trabajadores y trabajadoras de las fábricas recuperadas, como tampoco los integrantes de los dos grupos musicales interlocutores de esta investigación, contaban con la intención de devenir más políticos en el primer caso, o de dedicarse a la música en el segundo, hasta que no se encontraron involucrados. Hay quienes lo asumen (los "compañeros de arriba" y aquellos quienes ya no abandonaron la música) y hay quienes no. Queda el señalamiento como indicación importante de la diversidad de subjetividades involucradas en los fenómenos sociales.

También noté que el ámbito escolar y el ámbito laboral tienen profundas diferencias, así como que éste último cuenta con sus propias complejidades, mismas que se me escapaban al estar inserto en un ámbito netamente educativo (durante el "primer momento"). Esto me llevó a realizar un primer cambio sustancial en el abordaje de esta investigación: si primeramente concebí el ámbito de la profesión como consecuencia de la constante presión de la lógica de la mercancía, el trabajo de campo me permitió vislumbrar lo económico pero en tanto *institución*. Así, lo económico pasaba de *infraestructura* a *institución,* del materialismo histórico a una concepción desde el análisis institucional, en donde por institución se entiende una "función de reproducción y legitimación" (Baz, 1996, p. 18). A manera de justificación de este importante viraje describo a continuación, brevemente, las dificultades para el tema de esta investigación de abordar la economía como infraestructura.

Si bien podría parecer por demás consecuente dialogar teóricamente con el materialismo histórico al investigar sobre grupos dedicados a la música dentro del contexto general del neoliberalismo (en tanto modalidad del sistema económico capitalista), con todos los obstáculos y dificultades que esto conlleva para el ejercicio del arte, una serie de razones me llevaron a abandonar tal pretensión. En primer lugar, y que es central, el interés de mi investigación se dirige a las subjetividades y no a las exigencias del mercado laboral entendido como efecto de la infraestructura. Ahora bien, entiendo perfectamente que el materialismo histórico desprende de la infraestructura la llamada *superestructura*, compuesta por lo

jurídico-político y por lo ideológico (Althusser, 1968; Althusser & Balibar, 1965; Dobb, 1977; Harnecker, 1981). Tomando en cuenta lo anterior, desarrollo las dificultades que encuentro.

"La historia de todas las sociedades hasta nuestros días es la historia de la lucha de clases", conocida frase con la que Marx y Engels (1848) dan inicio al *Manifiesto Comunista*. Pero ¿a qué clases se refieren? Las clases en el materialismo histórico no son sino dos y están en función de las relaciones que guardan con los medios de producción. La clase propietaria de los medios de producción es la burguesía, la clase desposeída de los mismos pero que hace uso de ellos en el proceso de producción, es el proletariado. Martha Harnecker (1981) es concisa en cuanto a que la propiedad de los medios de producción, en el modo de producción capitalista, es una propiedad legal y *efectiva*, lo que es otra forma de decir que sin el involucramiento del burgués no hay manera de echar a andar los medios de producción[8]. La relación del proletariado con los medios de producción es a manera de adición, una mercancía más entre las otras adquiridas por el burgués. Harnecker (1981) escribe:

> sólo los grupos que al participar en forma directa en el proceso de producción llegan a constituirse en polos antagónicos (explotadores y explotados) se constituyen en clases sociales. Existen otros grupos que no pueden definirse como clases sociales, sea por representar grupos intermedios entre las dos clases antagónicas a nivel de la producción, como es el caso de los técnicos y administradores, sea por no estar ligados directamente a la producción al estar al servicio de instituciones de la superestructura: profesores, abogados, funcionarios del aparato del Estado, etc. (pp. 175-176).

Siguiendo la cita anterior, desde la perspectiva de la infraestructura los grupos dedicados a la música no formarían parte de alguna de las dos clases sociales en que se interesa el materialismo histórico. Para este último, la lucha se da entre la burguesía y el proletariado, entre los dueños de los medios de producción y los que los usan, lo que deja a los sectores sociales que no pertenecen a ninguna de ellas no en lucha, sino a la manera de objetos pasivos de las determinaciones de la infraestructura.

Si en el nivel de la infraestructura no hay posibilidad de diálogo con la investigación que aquí comunico, la perspectiva no mejora al dirigirme al nivel de la superestructura. Escribe Bauleo (1977) "Sabemos bien, cómo en una sociedad en lucha, el lograr un lugar de igualdad, libertad y fraternidad, es buscado ansiosamente como huida frente a la realidad social" (p. 48). La generalidad de la cita de Bauleo es precisa ya que, si bien a nivel infraestructura las clases involucradas son únicamente la burguesía y el proletariado, a nivel superestructura, dada en su forma de aparato jurídico-político e ideología, la afectación es a la generalidad de la sociedad (Althusser, 1968; Harnecker, 1981). Ahora bien, se puede comprender qué se entiende por *ideología* mediante las siguientes palabras

[8] A diferencia de la propiedad de los medios de producción en el feudalismo, en donde era "legal pero no efectiva": los siervos no necesitaban que el señor feudal se involucrara para poder trabajar la tierra.

de Marx: “Las representaciones, los pensamientos, el comercio espiritual de los hombres se presentan todavía, aquí, como emanación directa de su comportamiento material” (en Harnecker, 1981, p. 90). Hay un par de problemas: primero, la interpretación determinista y mecanicista de lo ideológico (la superestructura) con respecto a la infraestructura, lo que elimina la perspectiva *dialéctica*[9] para sustituirla por una perspectiva *causalista*; y segundo, si se pretende ser materialista histórico riguroso, y por lo tanto guardar siempre y celosamente la *lógica dialéctica* (Lefebvre, 2012), se debe aceptar que las relaciones entre infraestructura y superestructura, entre el modo de producción y la ideología, permanecen en estatus “no resuelto”, situación que se viene arrastrando hasta nuestros días. Althusser (1968) es sincero sobre ello cuando, al escribir y desarrollar lo que llama “aparatos ideológicos del Estado”, no deja de advertir que son apenas aproximaciones (con todo y la rigurosidad epistémica y conceptual de su exposición) por lo que el trecho por recorrer es aún extenso. Maribel Ríos (2012), por ejemplo, escribe: “la insuficiencia del análisis marxista al poner la primacía en el análisis de la actividad productiva y las relaciones de producción y su insuficiente análisis de la familia" (p. 185). Por mi parte, no soy de la opinión de que el análisis del materialismo histórico sea insuficiente en ese sentido, ya que su objeto de estudio es rigurosamente reflexionado; lo que queda endeble son las afectaciones a la superestructura.

Como una última muestra de la carencia de fundamento riguroso de lo ideológico en el materialismo histórico, menciono los argumentos de Castoriadis (2013), autor con quien he decidido no dialogar en esta investigación pero cuya crítica al tema que me ocupa es precisa: las instituciones en tanto formaciones superestructurales representarían los medios adecuados de organización de lo social, siempre en función de las exigencias de la infraestructura. Acá el problema es que se coloca “el Espíritu Absoluto al inicio”: parten (que no llegan) de lo instituido como una totalidad coherente en cada uno de los elementos de la red simbólica que conforma a la institución. Este prejuicio de creer, primero, que el modo de producción capitalista, ya sea en su forma de neoliberalismo o en otras modalidades[10], es un absoluto determinante de la vida social del que ningún sujeto puede escapar porque el mismo modo de producción no deja fisura alguna y, segundo, de confundir el modo de producción así considerado con lo subjetivo, es prejuicio que valdría la pena criticar seria y rigurosamente. Ahora bien, esta crítica castoridiana, a mi parecer, no es del todo justa, atinada, con la obra de Marx, pero sí es válida a algunas variantes posteriores del materialismo histórico, a los “comentadores” o “continuadores”. Por ahora baste mencionar que las razones

[9] Entiendo bien que el “fondo dialéctico” se encuentra en la relación conflictiva entre la burguesía y el proletariado en relación a los medios de producción, es decir, en el nivel infraestructural. Sin embargo, con todo, me parece que aún así es ilegítimo el movimiento que pretende relación “causa – efecto” entre el “fondo dialéctico” y lo ideológico.

[10] Como el “Estado de Bienestar” que, suele olvidarse, también es una modalidad de economía capitalista.

expuestas en las líneas que anteceden fueron las que me llevaron a acercarme al fenómeno a investigar desde posturas diferentes al materialismo histórico.

A pesar de lo anterior, la dimensión económica es innegable, por lo que habría sido despistado no tomarla en consideración. Pero, como escribí ya, lo económico forma parte de esta investigación como institución, lo que coadyuva a aproximarme a las subjetividades. Es por esta razón que resultará pertinente dedicar algún comentario sobre ello en tanto permea un número importante de prácticas sociales; en otros términos, considerando lo económico a manera de horizonte de esta investigación. Pues bien, la modalidad predominante del sistema económico actual es la denominada neoliberalismo[11], "este sistema ha probado ser una maquinaria de producción masiva de desempleados, marginados y excluidos, cuyas vidas quedan reducidas al nivel de sobrevivencia" (Pereyra, 2020, p. 40). ¿Cómo y por qué se produce ello? Existen dos estrategias tradicionales: aumentar el tiempo de las jornadas laborales por un lado, y pagar salarios insuficientes por el otro; a ellas puede agregarse una tercera, que me fue sugerida con motivo de la pandemia de SARS CoV-2 (Covid) iniciada en 2019, aquella estrategia que tiene como objetivo que un solo empleado realice el trabajo de varios. Se puede notar que, estructuralmente, el trabajador ocupa en el mercado laboral el espacio de una mercancía más, mercancía que se "vende" no tan solo en consideración del proceso completo de su "fabricación" (educación y experiencia) sino en comparación con otros trabajadores, es decir, la *competencia*: "Foucault afirmó que los mecanismos de competencia neoliberales ocupan una amplia superficie en las sociedades contemporáneas, pues se extienden a la vida familiar, el hogar, el trabajo, el seguro social y la jubilación" (Pereyra, 2020, p. 39). Se podría pensar como una de las características principales de la institución económica su poderosa tendencia a evitar, a obstaculizar lo colectivo, colocando como ideal lo *individual*[12], lo que Ana María Fernández (2006) llama *producción de soledades*. Así, pienso imprescindible no perder de vista la institución económica en cualquier investigación, ya sea en ciencias sociales o no.

Los efectos de la institución económica son ya cotidianos, como demuestran las investigaciones de Acosta (2018) y de Pérez & Guzmán (2015) en el ámbito de la educación, la de Torres (2007) y la de Velasco (1993) en el laboral. Esta última investigadora, por ejemplo, escribe sobre las "afectaciones vinculares" consecuencia del trabajo: aislamiento, monotonía, supervisión estrecha, trato agresivo tanto de jefes como de clientes; todo ello aún actual a pesar de que la

[11] A pesar de los esfuerzos del Gobierno Federal de México en funciones al momento de escribir esto. Su discurso de combate al neoliberalismo no ha desembocado, aún, en el restablecimiento del Estado de Bienestar que era imperante en la mayor parte de Occidente (incluido EEUU) previo al desmantelamiento de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Como mencioné en nota previa, tanto neoliberalismo como Estado de Bienestar son, ambos, modalidades del capitalismo.

[12] Para evitar cualquier posible malentendido: en esta frase hago uso no conceptual sino *descriptivo* tanto de la palabra "colectivo" como de la palabra "individual".

investigación fue publicada hace casi 30 años. Por mi parte, agregaría la incertidumbre (falta de estabilidad), y la siempre fomentada competencia con los pares. Antes de seguir adelante, menciono un punto que se verá útil más adelante, siempre que sea tomado a manera de orientador. Velasco (1993) argumenta que el trabajo puede ser o bien el lugar del sufrimiento (o de la apatía, agrego yo) o bien un lugar que sirva a manera de organizador de la vida psíquica "e inclusive, a través de la tarea vehiculizar la realización de deseos y ser motivo de los encuentros más significativos" (p. 85); por mi parte, no puedo sino preguntarme de qué depende que sea una o la otra cosa. Así, una de las lecciones de este segundo momento fue que las vivencias de los dos grupos interlocutores de esta investigación no se pueden reducir tan solo a su dimensión económica sino que remiten también a una cuestión, precisamente, *subjetiva*, es decir, al "tipo de relación que el ser humano en cuanto sujeto puede tener y sostener consigo mismo" (Foucault, 1980, p. 133), pero también con los otros y con las instituciones.

3er Momento de la Investigación. Visitas Reiteradas al Campo

Este momento se hizo posible gracias a la construcción más elaborada del campo, al escuchar pero también al formar parte de conversaciones durante los ensayos y conciertos, lo que llevó no pocos meses de visitas. Dos puntos son los que debo resaltar para este tercer momento: 1) el importantísimo papel del cuerpo en una práctica tan particular como lo es la música, y 2) que, a pesar de que el camino de la música es complicado, difícil y no con pocos obstáculos, los grupos interlocutores de esta investigación se *sostienen* en la práctica grupal de la música, insistencia que no es sino una indicación más de lo *político* (que bien podrían realizar más o menos a sus espaldas, sin su completa voluntad puesta en ello).

Una primera observación es que los cuerpos deben ser modificados para dedicarse a la música: esta es una práctica no sólo que "nace" de los cuerpos sino que también es "recibida"[13] por ellos; lo ejecutado por alguien se encuentra en *armonía* con el conjunto, con el resto del grupo, lo que me parece evidencia del vínculo formado por y desde los cuerpos. Estos vínculos desde la mirada, la escucha y la voz me llevó a problematizar las más tradicionales reflexiones sobre lo grupal: los procesos identitarios, la enorme relevancia de los *códigos*, así como el hecho de que todo grupo *es* historia compartida. Concebir el grupo desde lo erótico, lo estético y lo pasional abrió enriquecedoras perspectivas por construir y transitar (lo que llamo *estética grupal*), sin restar relevancia a los procesos imaginarios y simbólicos.

A lo precedente se debe agregar la dimensión institucional: cada ensayo es un *disciplinamiento* de los cuerpos y, sin embargo, encuentro alguna suerte de paradoja: esta dimensión institucional no parece tener otra meta que su *exceso*.

[13] Llamo la atención enfáticamente al uso del entrecomillado dado que la frase será problematizada a lo largo de esta comunicación junto con la puesta en cuestión de toda noción que remita a la dicotomía "interior/exterior".

Considero que a ello apuntan los dichos acerca de la complementariedad entre *técnica* y *expresividad*, en la que la técnica sirve de apoyo a la expresividad. Espero contribuir al esclarecimiento de esta relevante paradoja a lo largo de esta investigación.

Por otro lado, las visitas reiteradas con los grupos me han mostrado que, en su caso, tanto el ámbito laboral como el de la música pueden ser o no disfrutables, pueden ser prácticas de placer o no, en ambos existe la posibilidad de vinculaciones (si bien en el ámbito laboral se ven obstaculizadas) y por lo tanto en ambos se dan las condiciones para la aparición de fenómenos grupales. Pero también hay diferencias: para los grupos interlocutores de esta investigación la música no está en función de alguna urgencia económica (ningún integrante de los dos grupos ha exigido más eventos pagados, si bien les gustaría), lo que es un tipo de recordatorio de que, para ellos, en cuanto a la música se refiere, no tienen asegurado un pago, un salario. No es que no quisieran obtener suficiente retribución económica para no tener más apuros en ese sentido, pero me parece que esa apuesta, la de la estabilidad económica, por ahora, no está en la música sino en otra parte (en sus trabajos, en sus clases, en sus profesiones). Y, sin embargo, no desisten de la música a pesar de que las dificultades y obstáculos no se reducen sólo a lo económico.

Algunas otras de las mencionadas dificultades son las siguientes: no sólo los instrumentos son costosos sino que requieren de mantenimiento continuo (cambios de cuerdas, ajustes generales), el resto del equipo utilizado como bocinas, micrófonos, atriles y todo el cableado correspondiente también es caro; el costo de las grabaciones en estudio (en su caso) pero también las dificultades del transporte del equipo de sonido para los conciertos; dificultades en cuanto a conseguir una formación “de calidad” debido a que quien enseña considera que está formando a “la competencia”; el hecho de que hay muy pocas orquestas y que los lugares queden vacantes rara vez; enfrentar los prejuicios que rondan el ámbito del arte en general desde que no se consideran actividades “serias”, que no es sino un mero pasatiempo, o aquel otro que dice que quien se dedica al arte es “afeminado”[14]; tener que “tocar puertas” buscando oportunidades para presentarse aún sin ser evento pagado; lidiar con que algún integrante salga del grupo o con la salud en general (alguna lesión o enfermedad que impida tocar o cantar adecuadamente), así como todo lo relacionado con las frustraciones cuando el cuerpo (la voz o el instrumento) no responde como se quiere, cuando por más práctica no se puede interpretar algún pasaje pero también el momento cuando por fin se logra la correcta interpretación que, sin embargo, resulta efímera: tan pronto llega como se escapa, dejando tras de sí una paradójica sensación de satisfacción/insatisfacción, de querer más, de repetir. Esto, entre otras cosas, me dio más certeza en relación con el epígrafe de Nietzsche con el que he decidido abrir esta introducción, a saber, que

[14] Prejuicio actual, según me he enterado gracias al trabajo de campo.

el arte no es de ninguna manera un mero pasatiempo. En fin, no debemos ceder en la batalla contra tales prejuicios, una de las cosas a las que pretende servir la investigación que aquí comunico.

4to Momento de la Investigación. Proceso de Desmontaje del Campo.

Este momento, en tanto el último, es el momento de "cierre". De cierre de este proceso de investigación, pero de ninguna manera de clausura del tema. Este momento lleva de suyo la necesidad del desmontaje del campo, lo que obliga a la elaboración de los hallazgos así como a la producción de saberes. El dispositivo de investigación, en este punto, hizo converger las siguientes líneas: los hallazgos del trabajo de campo, el abordaje crítico del programa de indagación conceptual del que partí, la labor de rastreo histórico de las instituciones que atraviesan la práctica de la música, así como el estudio de otras investigaciones sobre el tema. Dicho cierre exigió un *esfuerzo* por valorar las *sorpresas* del trabajo de campo lo que, de una u otra manera, desembocó en la puesta en evidencia de los *impensados* (Ana María Fernández) tanto del psicoanálisis como de la filosofía de Foucault.

III

He decidido, para comunicar esta investigación, dividir este escrito, además de esta introducción, en cuatro capítulos y un apartado de reflexiones finales. El primer capítulo es una exposición de los *presupuestos* conceptuales de los que *partí*, es decir, más un *programa de indagación conceptual* que un "marco teórico". Llamar sin ambages "*presupuestos* conceptuales" es la aceptación de mi papel activo como investigador, no a la manera de "descubridor de verdades" sino como *productor de saberes*. Este capítulo cuenta con tres apartados: en el primero me dedico a desarrollar la conceptualización del sujeto, de la subjetividad y del cuerpo desde el psicoanálisis freudiano y lacaniano, así como de investigadores e investigadoras en psicología social con quienes comparto estas influencias. El segundo apartado versa sobre el grupo, la experiencia colectiva y las instituciones: sostengo que el devenir subjetivo de acuerdo con el psicoanálisis desemboca inherentemente en el vínculo, en tanto sin los otros no hay subjetividad ni sujeto posible, de ahí que enseguida exponga las características y los pormenores de lo grupal, para relacionarlos con la tesis de la *experiencia colectiva*. Asimismo, resulta relevante la revisión de la dimensión institucional, en tanto todo grupo está ubicado, y por lo tanto constituido, de manera histórica y social; lo político, se entiende, es ineludible. Posteriormente, estudio las reflexiones de Foucault acerca del *gobierno* especificando en los mecanismos disciplinarios, las *técnicas de sí* en tanto formas de construcción del sujeto sobre sí mismo y, en función de lo anterior, introduciré el ámbito de la *verdad* en aquello que Foucault llama modos de veridicción y modalidades de existencia. Asimismo, extraigo la por demás pertinente crítica que él hace a la totalidad del ámbito de las hermenéuticas del sujeto, ya que me será en extremo valiosa para problematizar las instituciones entramadas con la práctica de la música. Cierro el primer capítulo compartiendo algunas reflexiones acerca de las limitaciones de los dos principales referentes conceptuales de los que parto, en

cuanto a que sus reflexiones no alcanzan para dar cuenta de una práctica *grupal* como lo es la música. Dejo abierta la cuestión para retomarla en el último capítulo.

El segundo capítulo fue planeado, sin más, como preparación para el tercer capítulo, dedicado al dispositivo de intervención. En otras palabras, por medio de él ubico histórica y socialmente a los grupos interlocutores de esta investigación. Consta de dos partes: lo que llamo un *breve collage histórico*, y un apartado intitulado *musicología* (atendiendo al sentido etimológico). El primer apartado lo llamo "breve collage histórico" dado que no pretendo realizar un ejercicio de historiografía sino el rastreo de las instituciones en el ámbito de la música, en este sentido me permito recordar a quien esto lee que un collage no es sino un conjunto de elementos *heterogéneos* que encuentran su sentido y pertinencia en tanto remiten a un tema *común*. El segundo apartado ("musicología") tiene por meta la revisión de algunas investigaciones sobre arte en general y música en particular en ciencias sociales, en psicoanálisis y en filosofía. ¿Por qué no únicamente conocer y comentar investigaciones en ciencias sociales? Pienso que es importante el diálogo con el psicoanálisis y con la filosofía para despejar lo propio de mi investigación, que es no en psicoanálisis y tampoco en filosofía, por más que los referentes principales son Freud, Lacan y Foucault. En otros términos, es pretexto para abrir una reflexión crítica que desemboque en la justificación del dispositivo construido para esta investigación, colocando las apuestas políticas que se desprenden de él. Entonces, si se quiere, el primer apartado trataría la dimensión "diacrónica", mientras que el segundo versaría sobre la dimensión "sincrónica". Concluyo el capítulo compartiendo las lecciones que deja el ejercicio.

En el tercer capítulo me propongo abordar lo concerniente al trabajo de campo. Ahora bien, es cierto que el dispositivo de investigación se empieza a conformar antes siquiera de pensar en hacer trabajo de campo, puesto en otras palabras: *lo excede*. Así las cosas, este capítulo consiste en tres apartados, el primero de los cuales está dedicado al campo y a mi implicación, los que decidí colocar juntos debido a que el campo no es un hecho, no es un fenómeno que se da sin más a la intuición, que tendría una existencia independiente de la investigación, mucho menos sería el espacio físico en donde se llevan a cabo los ensayos y conciertos. Por el contrario, al concebir el campo a la manera de una delimitación práctica y conceptual, me parece imprescindible dar cuenta de la manera en la que lo delimito desde la posición de investigador (posicionamiento que no es estático, sino que *se mueve* en el trabajo de campo mismo, cuando el investigador se deja sorprender), lo que conlleva, por supuesto, una apuesta política. Tal delimitación, entonces, debe ir de la mano con el análisis de las instituciones por las que el investigador se encuentra atravesado. El segundo apartado tiene como meta la presentación de los dos grupos interlocutores de mi investigación: el Ensamble Coral Eviternum y la banda de punk rock Total Determinación; expongo dentro de lo posible sus historias, sus locaciones principales (ensayos) y secundarias (en donde realizan conciertos y demás eventos

con público). El tercer apartado versa sobre las estrategias de montaje del campo ya que, estoy convencido, los hallazgos y el saber producido hacen sentido en el terreno fértil en donde fueron cosechados, por lo que dar cuenta del *proceso* resulta invaluable no por otra razón sino porque se trata de la singularidad de *este* dispositivo. Expongo la etnografía como la estrategia que seguí, acompañada de comentarios acerca de las vías abiertas por esta; posteriormente dedico la escritura a la entrevista grupal.

El último capítulo está pensado como el lugar de encuentro de los elementos heterogéneos que se vieron involucrados en la investigación: los *presupuestos* teóricos de los que partí, el rastreo histórico de las instituciones de la música, los aprendizajes al estudiar otras investigaciones sobre arte y música, así como, por supuesto, el mismo trabajo de campo. En otras palabras, en este capítulo llevo a cabo la *elaboración rigurosa de los hallazgos*, lo que desemboca en la *producción de saberes*, por lo que este capítulo encuentra sus apuestas en clave *interpretativa-conceptual*.

En el apartado de Reflexiones Finales hago explícitas las vías desbrozadas y que pienso valdría la pena transitar. Si bien lo político se encuentra presente (a veces más, a veces menos, aquí explícitamente, allá de manera implícita) en la totalidad de esta comunicación, el énfasis en ello se encontrará aquí. Pienso que después del recorrido pormenorizado por los vericuetos de esta investigación se verá con toda su fuerza y potencia las apuestas políticas de lo que llamo *práctica de verdad* y de la música como una de sus modalidades. Es tal el motivo de que el subtítulo de este último apartado sea no otro que: *Hacia una Política de las Pasiones*.

Esta larga introducción resultaba indispensable para aprehender de mejor manera la pertinencia de la pregunta principal de esta investigación que, como se desprende de los párrafos precedentes, se ha transformado en gran parte gracias al trabajo de campo. Pues bien, la pregunta principal de investigación es: ¿qué sostiene a las subjetividades en la práctica grupal de la música? Por lo tanto, el objetivo principal es: indagar en lo que sostiene a las subjetividades en la práctica grupal de la música. Las preguntas secundarias que me planteo son: ¿Acaso hay algo específico en la práctica de la música? Y, en tanto las subjetividades se sostienen, insisten en la práctica grupal de la música ¿cuál es el lugar que ésta ocupa en tanto proyecto, es decir, vislumbrada en un tiempo por llegar?

Capítulo I: El Sujeto y la Subjetividad en Psicología Social

Para abordar el fenómeno descrito y el tema planteado en la introducción, resulta indispensable la exposición de los elementos teóricos de los que he decidido partir para llevar a cabo esta investigación, más a manera de *programa de indagación conceptual* que de marco teórico, con lo que pretendo rechazar el uso del conjunto de este capítulo como "marco cerrado" para comprobar o aplicar sin más (de ahí que haya preferido ubicar los cuatro momentos desarrollados en la introducción en función del trabajo de campo). Por el contrario, la exposición de los elementos teórico-conceptuales resulta *abierta* e incompleta y, de tal manera, *hace espacio*, asume la *fisura* inherente a toda producción de saber, fisura que es condición de posibilidad para reflexionar los *impensados* de toda construcción conceptual (Fernández, 2007).

Partiendo de dicho posicionamiento epistémico y político, iniciaré exponiendo la concepción de sujeto y subjetividad de la psicología social de la que me declaro partidario, lo que me llevará a realizar un recorrido por el lenguaje (dimensión simbólica), por los fenómenos de identificación propios de la dimensión de lo imaginario y por el proceso por el cual el cuerpo se construye desde éstas dos dimensiones, a la vez que lo distinguiré de ellas. Posteriormente, en tanto el *vínculo* es inherente a esta concepción de sujeto y de subjetividad, abordaré los fenómenos propios de los grupos, delimitando y haciendo énfasis en lo que en esta investigación entiendo por *experiencia colectiva*; asimismo me dedicaré a complejizar este campo al introducir la dimensión institucional. En seguida haré revisión de los conceptos foucaultianos de gobierno, técnica de sí y modos de veridicción/modalidades de existencia, en tanto resultan de utilidad para aproximarme a la lectura de la práctica de la música, siempre con el acento en lo grupal. Antes de terminar con este primer capítulo, llevaré a cabo algunos comentarios críticos sobre la relación psicoanálisis – Foucault, aludiendo sus posibles encuentros pero sin esquivar sus rupturas, así como explicitando las limitaciones de ambas reflexiones en el abordaje grupal de la música, para volver sobre estos *impensados* en un capítulo posterior (Capítulo IV).

I. Lo Simbólico, lo Imaginario, los Cuerpos

En primer lugar, parto de la concepción de sujeto y subjetividad constituidos en y formando parte de grupos e instituciones preexistentes. Así, al referirme a "sujeto" y no a "individuo" retomo, siguiendo las reflexiones de Baz (2003), su inscripción en el orden simbólico, lo que implica apartarme de cualquier noción de desarrollo natural e integrar lo histórico y lo social en estas reflexiones. En esta inscripción a lo simbólico, el lenguaje juega un papel privilegiado por lo que, para el cabal entendimiento de esto y por la relevancia epistémica y política que recae sobre su concepción en la presente investigación, debo remitirme, a manera de antecedente,

a la lingüística de Ferdinand de Saussure. De 1906 a 1911 Saussure dio una serie de cursos que sus estudiantes, más tarde, se dieron a la tarea de reunir, compilación que fue editada e impresa bajo el título *Curso de Lingüística General* (Saussure, 1998). Este texto contiene muchas anotaciones importantes sobre temas muy diversos: la distinción entre lenguaje, lengua y habla y el cómo se relacionan entre ellas; la dimensión sincrónica y la diacrónica; el carácter *negativo* del signo lingüístico y el concepto y la imagen acústica como elementos que lo componen, entre otros. Me enfocaré en estos temas, tocando algunos otros de manera tangencial.

Saussure (1998) distingue conceptualmente *lenguaje*, *lengua* y *habla*. Sobre el primero sostiene que, en sí mismo, consiste en una dimensión por demás inabarcable: "tomado en su totalidad, el lenguaje es multiforme y heteróclito; a caballo de varios dominios, a la vez físico, fisiológico y psíquico, pertenece además al ámbito individual y al ámbito social; no se deja clasificar en ninguna categoría de los hechos humanos, porque no se sabe muy bien cómo sacar su unidad" (Saussure, 1998, p. 35). Por lo tanto, el objeto de indagación de la lingüística sería no el lenguaje sino la *lengua*, en tanto esta es un *hecho social*, lo que a su vez la distingue del habla que, así, sería un acto individual. La lengua está compuesta de varios elementos relacionados entre sí, a estos elementos Saussure (1998) los llamó *signo lingüístico* y su característica principal es *no ser los otros signos lingüísticos*, por lo que cada uno de ellos se define por la relación *negativa* con el resto. En otras palabras, Saussure no concibe la lengua a la manera de un "sistema de nomenclatura" en el cual cada signo lingüístico funcionaría a la manera de una etiqueta sobre una cosa, designándola sin más. Por el contrario, la lengua entendida como *estructura* en la que los diferentes elementos pertenecientes a ella cobran relevancia únicamente por su *relación* con los demás elementos de la misma estructura tiene como consecuencia que *la lengua no remite a las cosas, no remite a los objetos sino a otros elementos pertenecientes a ella misma*.

Ahora bien, para Saussure (1998) el signo lingüístico está compuesto, a su vez, por dos elementos: la *imagen acústica* por un lado, y el *concepto* por el otro. A estos últimos los lingüistas posteriores los renombrarán, respectivamente, como *significante* y *significado*[15]: el significante es la parte perceptible del signo lingüístico, mientras que el significado es la "imagen mental". Pues bien, siguiendo a Saussure a la letra, entre significante y significado la relación sería arbitraria. El ejemplo que usa es sencillo: nada impediría que se le llamara al "animal perro" (el ente en el mundo) con la palabra "gato", siempre que fuera una convención social (la lengua es un hecho social). Arrivé (2004) corrige a Saussure, ya que el ejemplo anterior implica que la lengua (la palabra "gato") sí remite a las cosas (al "animal perro" como existente del mundo) lo que la haría un sistema de nomenclatura, de etiquetas sobre las cosas, noción que Saussure decía rechazar. Entonces, sostiene Arrivé, sí hay

[15] En adelante usaré estas denominaciones con la finalidad de facilitar la exposición, a sabiendas que no fue la usada por Saussure

arbitrariedad, pero ésta se ubica entre la totalidad del signo lingüístico (compuesto por ambos, tanto por significante como por significado) y las cosas del mundo que los lingüistas posteriores llamarán "referente". En cambio, como asegura Benveniste (1981), entre los dos elementos del signo lingüístico, entre el significante y el significado, la relación es más bien *obligada*, no arbitraria. Lo que quisiera resaltar de lo precedente es que se debe evitar confundir el significado con el referente, advertencia que mostrará su toda su pertinencia y relevancia a lo largo de cada apartado de esta investigación.

Para dar un paso más hacia la dimensión simbólica y su importancia en la constitución subjetiva, revisaré la reflexión de Lacan (1953a, 1957a) acerca del signo lingüístico de Saussure. Sin embargo, para aprehender de manera precisa cuál fue el puente que construyó Lacan entre Saussure y Freud, resulta útil conocer aquellas aperturas que conjeturó. Lacan (1953a, 1953b) sostiene que la obra de Freud pasa por la palabra, es una práctica de lenguaje (lo que Lacan entiende por "palabra" y por "lenguaje" difiere de la noción de Saussure, como se verá enseguida), patente en *La Interpretación de los Sueños* (1900), *Psicopatología de la Vida Cotidiana* (1901) y *El Chiste y su Relación con lo Inconsciente* (1905b). A los escritos anteriores agrego, por mi cuenta, el artículo metapsicológico *Lo Inconciente*, donde Freud (1915a) señala el primerísimo papel que tiene la *representación*.

No está de más llevar a cabo un par de comentarios sobre el uso del término *representación* en la obra de Freud, sobre todo para evitar algún tipo de crítica injustificada desprendida del análisis al que Foucault (1966) somete tal ámbito. Si bien es cierto que la influencia directa de Freud en este tema fue, como señala Assoun (2014), Herbart, no podía ser de otra manera ya que la psicología de este último era, por mucho, la más difundida desde más o menos inicios del siglo XIX, era la más conocida en el ambiente intelectual en el que se formó Freud. Por su parte, Ana María Fernández (2007) afirma que si bien no se puede negar la influencia directa de Herbart, es cierto que la representación en Freud no es una copia, sin más. No es la misma idea, y por lo tanto su uso no es equivalente. Diría que Freud leyó en Herbart la importancia y las posibilidades que brindaba servirse de la representación. En Freud, esta última no es algún tipo de imagen psíquica de algún objeto o hecho exterior sino que está en relación con la llamada *huella mnémica* y, de acuerdo con las leyes del proceso primario, estas huellas mnémicas se relacionan entre ellas de la manera como indica el concepto, por demás importante en toda la obra de Freud, de *retroacción* (desarrollaré estos planteamientos más adelante). Pues bien, en *Lo Inconciente* (Freud, 1915a) se puede leer:

> Opino, en verdad, que la oposición entre conciente e inconciente carece de toda pertinencia respecto de la pulsión. Una pulsión nunca puede pasar a ser objeto de la conciencia; sólo puede serlo la *representación* que es su representante. Ahora bien, tampoco en el interior

de lo inconciente puede estar representada si no es por la *representación* (p. 173, cursivas mías).

En la página siguiente del mismo escrito, Freud (1915a) aclara que las representaciones son "investiduras de huellas mnémicas", lo que no quiere decir sino que toda representación tiene su origen en el sistema percepción. También argumenta que una distinción entre un proceso inconsciente y uno preconsciente, distinción fundamental no sólo teóricamente sino para entender la experiencia psicoanalítica en tanto tal, es que el proceso inconsciente consta de lo que llama "representaciones cosa", mientras que el proceso preconsciente consiste tanto de las "representaciones cosa" como de lo que llama "representaciones palabra". De acuerdo con ello, y para comprender que toda representación tiene su origen en el sistema percepción[16], se debe tener en cuenta que Freud (1915a) aclara que la vía que va del sistema percepción a lo inconsciente se encuentra "expedita", y que sólo el camino del inconsciente hasta el sistema percepción es sometido al "bloqueo por la represión". De esta manera es como queda explicado el origen perceptivo de toda representación, ya sea representación-cosa o representación-palabra, sea representación reprimida o no. Años después, en *El Yo y el Ello*, Freud (1923b) amplía la cuestión al estudiar de manera más detallada la relación entre las representaciones palabra y el sistema percepción, realizando la importante acotación de que lo inconsciente es únicamente cognoscible en tanto se hace consciente, en otras palabras y siguiendo la argumentación desarrollada en dicho escrito, *cuando se enlaza con una representación palabra*, bien por condensación, bien por desplazamiento.

Después de este muy breve pero necesario desvío, y regresando a lo simbólico, sigo a Gerber (1992), quien equipara sin más la representación en Freud al significante, movimiento que por demás el mismo Lacan (1958b) ya había hecho explícito: "esa *Vorstellungsrepräsentanz*[17], ustedes deben percibirlo bien, equivale estrictamente a la noción (y al término) de significante" (p. 62, la palabra en alemán y las cursivas en el original). Queda asentado que fue de la obra freudiana de donde partió Lacan para reflexionar a Saussure.

Al recordar que para Saussure (1998) el significante y el significado son inseparables, es que una de las primeras operaciones de Lacan y de importancia decisiva es, precisamente, la de afirmar no sólo la diferencia sino la separación de estos dos elementos, evidenciando así la *primacía del significante* (Rifflet-Lemaire, 1992). En menos palabras: *no hay significado antes del significante*. Lo anterior es llevado aún más lejos, ya que el significado mismo sería producido por el encadenamiento significante, en la relación del significante con otros significantes (bastaría tomar como ilustración el trabajo de traducción de una lengua a otra). Es así como Lacan equipara el lenguaje (la lengua en Saussure) a la dimensión

[16] Tal es mi intención, resaltar esto, por lo que para profundizar en la distinción entre "representación cosa" y "representación palabra" remitiría a los ejemplos clínicos que Freud escribe en el artículo comentado.
[17] "Representante-representación".

simbólica, por lo que sería despistado creer que cuando Lacan escribe acerca de la relevancia del lenguaje en la constitución subjetiva, se refiere únicamente al hecho de hablar, la acción de pronunciación efectiva de palabras. El significante remite, cada vez, a otro significante y no al significado, mucho menos al referente: "Es imposible partir de los hechos, sin de inmediato cometer los errores de comprensión más groseros, si no se capta claramente la *autonomía* de la función simbólica en la realización humana" (Lacan, 1953b, p. 91, las cursivas son mías).

Si el significado es producido por el encadenamiento significante, una de las consecuencias de ello es que el significado es *retroactivo*: hasta que el último significante de la cadena no haga corte, el significado se "desliza" por debajo de la cadena; es ese último significante el que detiene el deslizamiento del significado. Ilustro lo anterior: Benedetti (2021), en el cuento *El Cambiazo*, narra algo así como un tipo de "juego de masas", en el que un famoso cantautor estrena un verso de cuatro líneas y reta a sus seguidores a cambiar, a lo largo de las semanas, línea por línea sin modificar la melodía y el sentido general del mismo. Benedetti nos hace saber de las frustraciones de una ferviente seguidora, quien ve rechazadas sus propuestas de modificación una tras otra, así como del padre de esta, un importante general militar, quien lleva por apellido Corrales y que no hace sino restar importancia al mencionado juego. El cuento cierra con la toma del cuartel en donde se encuentra el general Corrales; la narración termina con este último escuchando lo que cantaba la turba enardecida: Para que se abra la herida / Para que usemos la suerte / Para nosotros la vida / Para Corrales la muerte. Otro excelente ejemplo es el álbum *The Dark Side of the Moon* de la banda inglesa Pink Floyd, estrenado en 1973: las dos últimas líneas del último track (es decir, precisamente las que dan cierre al álbum), dicen: "And everything under the Sun is in tune / But the Sun is eclipsed by the Moon"[18]. En ambos ejemplos, el sentido que se venía construyendo, en el primer ejemplo el de un juego de masas a la manera de distracción de los asuntos del Estado y en el segundo que cada cosa existente bajo el Sol se encuentra en armonía (quizá haciendo eco a la tan socorrida frase "todo pasa por algo"), dichos sentidos se ven radicalmente modificados al momento del cierre, con el último significante agregado a la cadena.

Entonces, si Lacan (1956) es capaz de preguntarse: "¿cómo algo podría no estar en su lugar, no estar precisamente donde no está?" (p. 40) es porque el lenguaje hace ruptura con los objetos y fenómenos del mundo natural, impidiendo cualquier acceso inmediato a ellos y remitiendo, más bien, a la combinatoria de los elementos de los que está compuesto. Al ser una afirmación con consecuencias importantes para la noción de subjetividad por mí compartida, valdrá la pena indagar y profundizar en ella, para lo que me serviré de la distinción entre ne*cesidad, demanda* y *deseo*. La necesidad remite al orden de lo natural, de aquello que en tanto existentes requerimos para mantener la condición de "vivo". Las necesidades

[18] "Y todo bajo el Sol está en sintonía / Pero el Sol es eclipsado por la Luna"

más evidentes son las de la alimentación, la defecación, la vestimenta (debido al clima), y la respiración, entre otras menos evidentes, como la procreación (en el sentido filogenético de lo vivo). Debido a la inmadurez anatómica y fisiológica en la que nace el ser humano, para él "alimentarse está […] ligado a la buena voluntad del Otro" (Lacan, 1960a, p. 233). Si consideramos que al menos en la cultura occidental tales necesidades son atendidas cuando los recién nacidos lloran, no es aventurado sostener que quien los atiende escucha el llanto *en función del universo de significación del que forma parte* (se encuentra a su vez ya constituido desde lo simbólico). Entonces, es aquel que cuida quien *atribuye* un significante ahí donde no lo hay: en el mero llanto del recién nacido. De tal manera es que, a base de *repeticiones*, éste último hace suyos lentamente los significantes que el Otro le atribuye.

Resulta por demás relevante hacer explícito que la *demanda*, es decir, el uso por parte del infante de los significantes del otro[19], pide menos el objeto de satisfacción de sus necesidades que la presencia de ese otro ya que, no es de extrañar, es él quien cuenta con la posibilidad de otorgar o no dichos objetos. Entonces, en primer lugar, el llamado es al otro, lo que se demanda es su presencia. A eso se refiere Lacan (1960a) cuando sostiene que la demanda no es sino demanda de amor, de la sola y mera presencia del otro. De lo anterior se desprende que demanda y necesidad están ligadas, pero no se confunden, mucho menos se homologan: la demanda es demanda de presencia del otro (demanda de amor, como ya escribí), que con su presencia podrá o no cubrir las necesidades. Sin embargo, lo que hay que colocar enfáticamente, es que esta mediación de la palabra trastoca todo el orden de las necesidades: la demanda hace cadena significante que, según quedó establecido en párrafos anteriores, no remiten al referente, en este caso a cualquier tipo de "objeto de satisfacción", no remiten ni al alimento (la leche, por ejemplo) ni a aquello que lo brinda (el pecho).

De acuerdo con las argumentaciones precedentes lo simbólico, la demanda, produce la falta del objeto de satisfacción porque con ella, a lo que se dirige quien habla no es a algún tipo de "objeto (de satisfacción)" ubicable en el mundo sino, irremediablemente, al Otro (es por esta condición que se cambia la grafía, para escribirlo con la mayúscula). A riesgo de parecer reiterativo: la estructura simbólica, al remitir a los elementos en ella misma, es impotente para dar cuenta de los objetos del mundo en tanto tales, los "desnaturaliza", hace que los sujetos se relacionen con ellos únicamente a partir de un universo de significaciones que les es radicalmente ajeno, ya que tales significaciones vienen del Otro. Así, el registro de la demanda trae consigo no el objeto y la satisfacción de la necesidad sino al Otro y al *deseo*, este último en tanto es producido por la falta (del objeto). De ahí que Lacan (1960b)

[19] Se entenderá que, siendo precisos, dichos significantes tampoco son del otro, sino que le fueron impuestos a su vez.

asegure: “El deseo se esboza en el margen donde la demanda se desgarra de la necesidad” (p. 793), en la escisión misma de ambos registros.

Como escribí ya, esta dinámica sucede únicamente porque aquel quien procura los cuidados se encuentra constituido, a su vez, por lo simbólico, lo que es otra manera de afirmar que es *sujeto del deseo*. Por lo tanto, siendo preciso, habría que decir que el primer encuentro del recién nacido no es con su cuidador o cuidadora, sino con el deseo que los habita. Acerca de la distinción entre necesidad, demanda y deseo, nunca está demás aclarar que el deseo, en tanto producto de la falta y constituido en la dialéctica del deseo del Otro (Lacan, 1960b), no es ninguna “fuerza positiva”, no es ninguna “intención”, “voluntad” o “apetito” sino, por el contrario, no es sino pura carencia, mera falta, pura abertura, por lo que resulta despistado *ontologizarlo*, otorgarle sustancia e intención cuando no es sino ausencia. Por mi parte, pienso que no hay otra manera de sostener la fórmula lacaniana de que *el deseo es el deseo del Otro*, así como de que, para Lacan, *el deseo busca en el Otro menos lo deseable que lo deseante*, es decir, lo que le falta.

A pesar del estilo cronológico de la exposición precedente, y para evitar cualquier posible malentendido, se debe entender que lo simbólico y, por lo tanto, la demanda, preexiste a toda necesidad. Es así que ésta última se ve trastocada desde el inicio, tal como muestra el ejemplo usado en los párrafos anteriores sobre el llanto del recién nacido y la escucha de quien le procura los cuidados en función del universo de significación del que forma parte. Así las cosas, las necesidades en la condición humana deberían ser consideradas a la manera de “estadio mítico” y, por lo tanto, la noción “satisfacción total”, “absoluta”, también. Regresaré y profundizaré en esta dinámica al tratar sobre el devenir del cuerpo, más adelante[20].

Ahora bien, una consecuencia importante del conjunto de la lectura anterior es que el sujeto, al ser producto la estructura simbólica que lo preexiste y que es vehiculizada por otros sujetos que están en la misma condición que él, se encuentra constituido por procesos que escapan a su voluntad y consciencia (Lacan, 1953a, 1960b). Es así que, para Baz (1994), hacer uso de la palabra encubre a la vez que articula el deseo inconsciente porque, precisamente, su manifestación es por medio de la *metáfora*, pero también de la *metonimia*. Esta anotación es de extrema relevancia para la reflexión de cualquier fenómeno relacionado con la música en tanto ésta no cuenta con representación plástica: en pintura o escultura, como en arquitectura, literatura y danza, la representación plástica *es* la obra misma, a diferencia de la partitura en donde la notación musical *no es aún* música[21]. Por ahora baste con mencionar las llamadas interpretaciones “con instrumentos de la época” o “históricamente informadas”, que tienen por meta acercar lo más posible la

[20] Lejos de mi intención está minimizar los fenómenos biológicos; como escribí, son indispensables para mantener la condición de “vivo”. Sin embargo, la distinción entre necesidad, demanda y deseo la realizo en el esfuerzo de dar cuenta de las subjetividades, por lo que me ubico en un registro diferente del biológico.

[21] Desarrollaré y profundizaré largamente en esta afirmación a lo largo de esta comunicación.

interpretación actual al cómo fue en la época en que se compuso cierta pieza; por ejemplo, es ampliamente conocido en el ámbito musical que si bien la afinación actual tiene como fundamento que la nota La4 se encuentre en vibración de 440Hz, en la música antigua se afinaba en 415HZ. Si la música estuviera efectivamente en la partitura, no se dedicarían amplias investigaciones musicológicas a indagar cómo es que los compositores concibieron sus piezas, cómo eran interpretadas por diferentes músicos según los ideales y discursos de cada época, etc.

Valdrá la pena realizar una breve revisión de la metonimia y de la metáfora. En el escrito *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*, Lacan (1957a) desarrolla estas dos figuras retóricas, que tomó a su vez del lingüista Roman Jakobson. En primer lugar, afirma que los dos mecanismos psíquicos que Freud (1900) introduce en *La Interpretación de los Sueños*, a saber, la *condensación* y el *desplazamiento*, al llevarlos a la lógica que construye sobre la dimensión simbólica resultan equivalentes, la primera a la metáfora y el segundo a la metonimia. Para despejar la especificidad de la metonimia, Lacan (1957a, 1957b) usa el ejemplo de las *treinta velas* para hablar sobre treinta barcos. Aclara que la operación metonímica no debería confundirse con algún tipo de referencia a "la parte por el todo", una parte del barco por la totalidad de este. Dicha lógica llevaría a concebirla a manera de abreviatura de la realidad posibilitada gracias a las características de la dimensión simbólica. No, lo que Lacan sostiene es que la metonimia es una operación simbólica realizada en el terreno del *palabra por palabra* y cuya característica es el deslizamiento del significado entre ellas. Resulta evidente que la metonimia permanece en el campo de las operaciones significantes, sin referencia a los barcos como entidades con existencia independiente.

Comparto algunos ejemplos de metonimia, para comentarlos en seguida: en *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri (1921), en el recorrido que narra a través del Infierno con Virgilio, se encuentra con un alma desdichada quien le cuenta el motivo de su estancia en el llamado lugar del dolor eterno: "fui un verdadero hijo de la Osa, tan codicioso, que, por aumentar la riqueza de los oseznos, embolsé arriba todo el dinero que pude" (p. 110). También más adelante, cuando Virgilio busca animar a Dante: "Ahora es preciso que sacudas tu pereza -me dijo el Maestro-; que no se alcanza la fama reclinado en blanda pluma, ni al abrigo de colchas: y el que sin gloria consume su vida, deja en pos de sí el mismo vestigio que el humo en el aire o la espuma en el agua" (p. 136). Por último, un fragmento que tomo de los *Cantos de Maldoror*, del Conde de Lautréamont[22] (2006): "En cuanto a mí, no me dejaré confundir por los cloqueos burlones y los mugidos extravagantes de los que encuentran siempre algo que desaprobar en una personalidad que no se parece a la de ellos" (p. 118). En estos tres ejemplos es patente el deslizamiento de la significación. En el primero, al usar el significante "oseznos" se produce el deslizamiento de la significación de "descendencia" que, por otra parte, sólo es

[22] Seudónimo bajo el que publicó Isidore Ducasse.

efectivo gracias a la mención previa “hijo de la Osa”; en el segundo, el uso de la frase “reclinado en blanda pluma” y “al abrigo de colchas” se encuentra un deslizamiento de la significación de la inacción, de la pereza; mientras que en el último ejemplo, al usar los significantes “cloqueos” y “mugidos”, el poeta desliza el significado propio de los animales de rebaño, patente en su mención final a la “personalidad diferente a la de ellos”.

Por otro lado, y a diferencia de la metonimia, la metáfora no hace uso de la “dimensión conectiva” de la cadena significante, sino que se produce en “su dimensión de sustitución” (Lacan, 1956, p. 379). En el ejemplo del que gustaba servirse a Lacan (1957a, 1957b), a saber, el poema de Victor Hugo sobre la anunciada paternidad del anciano Booz, el significante “gavilla” sustituye en la cadena significante el nombre propio, el de Booz, por lo que a la vez que toma sus atributos lo hace desaparecer: “Se trata de una sustitución que mantiene al mismo tiempo eso que sustituye” (Lacan, 1956, p. 380)[23]. Así las cosas, si mientras la metonimia se encuentra en continuidad con la cadena significante (de ahí que el significado pueda deslizarse), en la metáfora hay, por así decirlo, un “quiebre” en la continuidad del encadenamiento debido a que un significante no perteneciente a la cadena sustituye al significante que sí pertenece. Este quebrantamiento de la continuidad llevado a cabo por la operación de sustitución tiene como consecuencia la *creación de significación*, lo que no quiere decir necesariamente que se dé una significación que no existía anteriormente en el mundo humano, sino que no aparece por sí misma señalada en los elementos significantes presentes; por este motivo es que Lacan (1957a) la llama también *plus de significación*, es decir, un más, un agregado.

Comparto tres ejemplos con la intención de aprehender lo propio de la metáfora, esa *creación de significación* de la que habla Lacan. En primer lugar, un ejemplo tomado también de Dante (1921): al iniciar *La Divina Comedia* el poeta narra que se encontraba perdido en un oscuro bosque, acechado por tres fieras: una pantera, un león y una loba. Es bastante indicativo para mis propósitos el hecho de que los editores de la edición que consulté, a pie de página del mencionado pasaje, compartan dos significados diferentes para cada animal: escriben que la pantera puede significar o lujuria o la ciudad de Florencia; que el león puede ser tanto orgullo y ambición como puede ser también Charles de Valois, quien atacó Italia del lado de los franceses; mientras que la loba puede ser tanto avaricia como el poder temporal de Roma. Ahora bien, si no se contara con los comentarios de los editores, no habría manera de deslizar ningún significado a estas tres fieras, más bien se produce una creación de significación. ¿A qué me refiero? A que no sería equivalente si en lugar de encontrarse con una pantera, un león y una loba, se

[23] No está de más insistir en que la metáfora, como la metonimia, son operaciones significantes. En este ejemplo, lo que desaparece de la cadena es el significante “Booz” en tanto nombre propio. Sin embargo, Lacan (1957a) sostiene que al ser sustituido y encontrarse ausente de la cadena, dicho significante (“Booz”) se encuentra en conexión *metonímica* en la cadena significante inconsciente.

hubiera encontrado con un mapache, un halcón y una liebre; o con una anciana, un infante y una sepultura.

Teniendo presente lo anterior, comparto otros dos ejemplos. En el poema *Ulalume*, Edgar Allan Poe (2022) escribe: “Then my heart it grew ashen and sober”[24] (p. 75). Por su parte, Charles Baudelaire (2021a), en un fragmento del poema *Chanson d’après-midi*, escribe el verso siguiente: “Mon âme par toi guérie / Par toi, lumière et couleur! / Explosion de chaleur / Dans ma noire Sibérie!”[25] (p. 110). Más allá de intentar algún tipo de análisis poético o lingüístico de los fragmentos precedentes, me gustaría sólo resaltar que, al igual que en los ejemplos del párrafo anterior, al sustituir un significante por otro, se da un plus de significación. Al colocar “heart” (que, por cierto, sustituye a un nombre propio, como en el ejemplo de Booz presentado por Lacan) junto con “ashen and sober” se produce una significación que no se desprendía por sí misma del conjunto de los significantes presentados; muy otra cosa resultaría si en lugar de “heart” se leyera “mind” o “will”. Lo mismo con el otro fragmento, en donde el conjunto de la luz, del color y del calor contrastan con la mención de la negra Siberia, conocida por su clima extremadamente frío.

Así las cosas, al verse atravesado por el lenguaje en tanto dimensión simbólica, todo sujeto está radicalmente separado de la naturaleza y por lo tanto de cualquier tipo de programación instintiva, de etapas predeterminadas que lo colocarían en algún tipo de certeza ontológica de antemano, en todo momento y a pesar del mucho o poco tiempo transcurrido; por el contrario, “todo sujeto es siempre sujeto a *identificarse*” (Gerber, 2005, p. 79, cursivas en el original). Por lo tanto, a continuación me ocuparé de las afectaciones a las subjetividades provenientes de esta concepción de lo simbólico.

La *identificación* (Freud, 1921, 1923) se puede rastrear desde las primeras tentativas teóricas de Freud por dar cuenta de la construcción del yo como instancia psíquica; describe su mecanismo en *Duelo y Melancolía* (Freud, 1917) y, años más tarde, en *Psicología de las Masas y Análisis del Yo* (Freud, 1921) así como en *El Yo y el Ello* (Freud, 1923b) queda afianzado como el mecanismo general de la formación del yo. Este mecanismo psíquico posibilita la construcción y el reconocimiento como un “yo” (y el yo es diferente del sujeto) gracias a la identificación con la *imagen* del otro (Lacan, 1949), inaugurando así el ámbito de la *identidad,* pero también el de la *otredad* en tanto la identificación hace posible la distinción y separación del yo y del otro. Sobre este origen, a una misma vez, de la identidad y de la otredad, del reconocimiento de un yo y de un otro, debo agregar algunas aclaraciones para evitar confusiones en desarrollos posteriores. La relación dual yo-otro remite a lo mismo, a la “mismidad”, excluyendo cualquier tipo de

[24] “Entonces mi corazón se hizo cenizo y serio”. Me disculpo por la imprecisión de la traducción, me justifican las dificultades inherentes a las operaciones metafóricas.

[25] “Mi alma por ti curada / Por ti, luz y color! / Explosión de calor / En mi negra Siberia!”. Aplican también las excusas de la nota anterior.

diferencia radical, de alteridad, tanto así que de hecho esta relación dual es posibilitada por la exclusión, precisamente, de cualquier diferencia radical. Se comprende que dicha relación sea eminentemente violenta (Lacan, 1953, 1954, 1955), ya que el yo se ve a sí mismo en el otro, y ese otro es él mismo; la consecuencia es la alienación del deseo como *deseo del otro*, lo que remite a un polo distinto del deseo (revisé ya el polo simbólico), esta vez, al polo de lo *imaginario*: lo que yo deseo es lo que el otro también desea, no hay salida, o es la eliminación del otro o es la mía. La salida a este compromiso de eliminación mutua es dada por lo simbólico, que hace de tercero en esa relación dual[26].

Resulta imprescindible explicitar lo siguiente: la formación del yo por medio del mecanismo psíquico de la identificación, como escribí antes, desemboca en los fenómenos identitarios, pero es importante especificar que *identificación no es necesariamente identidad*: son por demás comunes los esfuerzos por negar, sofocar, por evitar reconocer alguna identificación y, aún más, el yo es en gran parte inconsciente, por lo que estas identificaciones actúan a espaldas de la consciencia, de aquella imagen reconocida como el "sí mismo". También resulta relevante resaltar que la identificación no elimina la disparidad de dichas identificaciones. En palabras de Freud (1923b), existen "conflictos entre las diferentes identificaciones en que el yo se separa, conflictos que, después de todo, no pueden calificarse enteramente de patológicos" (p. 32); lo que hace del yo algo así como un conjunto construido de piezas perdidas de rompecabezas diferentes, a la manera de la *Mujer Ante Espejo*, pintura de Pablo Picasso de 1932, en la que se puede ver que los rasgos de la mujer en tanto tal son dispares, pero es bastante interesante que la imagen en el espejo es, ella misma, distinta a aquella mujer de la que es reflejo. Ante el espejo (no únicamente ante la imagen del otro, también la imagen que el otro le regresa) hay una fascinación por una primera aproximación a la *unidad* que, debido a que se origina en la mediación, en el rodeo por el otro, no es sino *alienada* (Lacan, 1954).

No es excepcional que los ámbitos académicos se constituyan en facciones alrededor de nombres, de obras: así los freudianos, los foucaultianos, pero también los castoridianos o los marxistas. Esto también ocurre en niveles más amplios, como en las aproximaciones epistemológicas (fenomenólogos, estructuralistas, positivistas lógicos) y hasta en las cosmovisiones. También se produce este fenómeno en los ámbitos deportivos, en los gustos musicales (por "géneros"), en las distintas pertenencias (de localidades, de estados, de países, entre muchas otras). Todo esto muestra el tipo de identificación con un mismo ideal, tal como Freud lo desarrolla en *Psicología de las Masas y Análisis del Yo* (1921), proceso identificatorio vertical que lleva de suyo la identificación horizontal entre los miembros de una comunidad ("común-unidad") dada. La relevancia del proceso de identificación y de la formación del yo como su consecuencia me permite introducir

[26] Más adelante retomaré esto con mayor detalle, al ocuparme de la dimensión de lo grupal.

otra dimensión indispensable además de lo simbólico, que por lo demás mencioné ya de pasada, me refiero a la dimensión de lo *imaginario* (por *imagen*, de ninguna manera por "imaginación").

Advierto sobre la posible confusión de "yo" y "sujeto": el yo, al ser producto de identificaciones parciales con los objetos perdidos de historias de amor, conjunto de identificaciones que a través de la imagen del otro promete completud (promesa siempre por cumplir pero nunca cumplida), presenta como una de sus principales características la búsqueda incesante de su *unidad* y *coherencia* (de ahí que, como escribí ya, haya identificaciones de las que se esfuerza por rehuir) y, por lo tanto, no hace sino encubrir los conflictos y contradicciones propios de la subjetividad: como defiende Lacan (1954), el yo no es sino *función de desconocimiento*. "Si el sujeto de algún otro tipo de aproximación es causa de su discurso (de ahí las encuestas y pedidos de 'diga usted'), el sujeto del discurso freudiano es alguien que de saberse poseedor de un discurso pasa a ignorar la referencia a ese discurso que lo sabe a él" (Toscano, 2003, p. 35). Queda así expuesto que el lenguaje en tanto dimensión simbólica y los procesos identificatorios propios de la dimensión de lo imaginario no son hechos naturales, por el contrario, son "transmitidos a través del vínculo intersubjetivo con el otro" (Vilar, 1990, p. 104).

Resulta inevitable, al escribir sobre la dimensión simbólica e imaginaria como fenómenos que ocurren a espaldas de la voluntad y de la consciencia, no hacer mención del *cuerpo*. Debido a que es evidente que la música es una práctica corporal es necesario, para evitar reducciones y simplificaciones, mencionar y desarrollar la concepción sobre el cuerpo de la que parto en esta investigación para, de esta manera, hacer explícita la ligazón entre lo simbólico, lo imaginario y el cuerpo mismo. Por lo demás, Ana María Fernández (2006) advierte de los riesgos de dejar fuera de las reflexiones, sin más, "las intensidades de los cuerpos" (p. 11). Así las cosas, dedicaré los párrafos siguientes a delinear el cuerpo en tanto efecto de lo simbólico y de lo imaginario.

Ya Freud (1915a), en carta a Groddeck del 5 de junio de 1917, le escribe sobre "otro notable privilego del *Icc*", refiriéndose a que "el acto inconciente tiene sobre los procesos somáticos una intensa influencia plástica que nunca posee el acto conciente" (p. 184, nota al pie 6, cursivas en el original). Ahora bien, ¿por qué y cómo es que lo inconsciente tiene, por así decir, relación más cercana con el cuerpo que la consciencia? Si la estructura simbólica hace corte radicalmente de todo orden natural, esto no puede sino afectar, también, al organismo, por lo que haciendo eco de la anteriormente mencionada distinción "sujeto/individuo", incluiré en este punto aquella otra entre "organismo" y "cuerpo": el organismo será objeto de la biología, de la anatomía, de la medicina mientras que el cuerpo será, el lenguaje y lo imaginario de por medio, el depositario de la subjetividad (Cruz, 2011).

En *Tres Ensayos de Teoría Sexual* (Freud, 1905b) se lee acerca de un cuerpo en devenir con el otro, lo que es otra manera de decir que, de inicio, *no hay cuerpo*

(a diferencia del organismo), y que tiene como condición de posibilidad al otro. Si bien en el mencionado escrito Freud destaca la relevancia de la llamada "satisfacción autoerótica", no se debe pasar por alto que este impulso autoerótico tiene su origen en una primera experiencia de satisfacción en el chupeteo/succión; ya sea del pecho materno o de algún suplente de éste, se requiere la presencia de otro para cubrir la necesidad. Las *repetidas* experiencias de satisfacción oral promueven la búsqueda de su realización aún en la ausencia del otro y, de aquí, el uso (que a la vez es la aparición) de las *zonas erógenas*. Por otro lado, en cuanto al sadismo-anal, el hecho de que las heces se ofrezcan a manera de obsequio, hace diferencia con las vivencias de satisfacción orales ya que para que las heces cobren, al final, el carácter de obsequio, debieron ser demandadas con anterioridad. Así, mientras *en el chupeteo la satisfacción es demandada por el infante* mediante el llanto (después de algunas repeticiones de la experiencia de satisfacción; el primer llanto no busca pedir al otro que atienda la necesidad de alimento), *en las vivencias anales la demanda viene del otro*: desechar las heces en un lugar y un tiempo específico. El Otro es indispensable (reitero: al hacer las veces de soporte de lo simbólico es que la grafía se modifica por el uso de la mayúscula).

En *La Organización Genital Infantil*, cerca de veinte años después[27] de la primera edición de los *Tres Ensayos…*, Freud (1923c) da un paso más para dar cuenta del devenir del cuerpo, sumando a la dinámica oral y sádico-anal, aquella otra que llama "fálica". Sostiene que lo propio de ella es el *tener o no tener el falo* (junto con sus complementos: quién sí lo tiene y por lo tanto quién no, quién lo quita y quién lo otorga) dinámica que se pone en movimiento en los distintos momentos del complejo de Edipo. Freud (1923c) se ve llevado a sostener que la dinámica fálica resignificará, *retroactivamente*, las pérdidas de los objetos de satisfacción oral-caníbal y sádico-anal: el pecho (o el subrogado de este) y las heces, respectivamente. Quisiera sobre todo, dentro de estos complejos procesos, llamar

[27] Y, por lo tanto, con el *narcisismo* de por medio. La primera mención de éste fue en *Un Recuerdo Infantil de Leonardo da Vinci* (Freud, 1910), indicadores importantes aparecen en *Puntualizaciones Psicoanalíticas Sobre un Caso de Paranoia* (Dementia Paranoides) *Descrito Autobiográficamente* (Freud, 1911), y el arribo "oficial" es, precisamente, en *Introducción del Narcisismo* (Freud, 1914b). Siendo precisos, es en esta misma época que el narcisismo se empieza a enlazar mucho más estrechamente con el yo pero también con la identificación ya que, aunque *Duelo y Melancolía* (Freud, 1917) fue publicado en 1917, la redacción es contemporánea de la *Introducción del Narcisismo*. Esta relación entre identificación y narcisismo se estrecha aún más en *Psicología de las Masas y Análisis del Yo* (Freud, 1921) y en *El Yo y el Ello* (Freud, 1923). Debido a que ya abordé la identificación al revisar la dimensión de lo imaginario y en tanto regresaré a ella al tratar más adelante sobre lo grupal, he decidido no tratar, en sí mismo, el narcisismo. Sin embargo, no quisiera dejar de realizar la siguiente reflexión crítica: el narcisismo es tanto una *etapa* (en la que la libido toma por objeto al yo: narcisismo primario) como un *proceso* (en el que las investiduras de objeto son llamadas *narcisistas* para dar cuenta de una modificación en el yo: narcisismo secundario), por lo que nada autoriza a confundirlo con el así llamado "trastorno narcisista de la personalidad" de otras aproximaciones. La diferencia no puede ser mayor: para la aproximación freudiana el narcisismo es un *proceso* de construcción del yo, mientras que en otras lecturas se le considera desde una perspectiva moral al confundírsele con la soberbia, el egoísmo y el egocentrismo; categorías que, pienso, son estériles no sólo en cuanto a la producción de saberes, sino también (lo que no es menor) en cuanto a potencia política.

la atención sobre el hecho de que si bien lo central en la dinámica fálica es *tener o no tener* el falo, queda fuera de la cuestión el dato anatómico porque ahí, en el organismo sí hay, ya sea pene o clítoris (y en algunos casos menos comunes, los dos juntos). La posibilidad de configuraciones en la modalidad del *no tener* implica que éste, el falo, *no* es el dato anatómico, no es el pene. El falo es, por lo tanto, un significante, por lo que remite al lenguaje en tanto estructura (Lacan, 1958a). "También se puede decir que el inconsciente es efecto de la apropiación del cuerpo por el lenguaje" (Gerber, 2008, p. 75)

Como ya mencioné, el autoerotismo se desprende específicamente de la autoconservación (la satisfacción de las necesidades: el acto de alimentarse, el acto excrementicio), así como de los cuidados en general (el sostenimiento y la higiene del cuerpo), lo que no deja las zonas erógenas sin excitación. El que haya autoerotismo no quiere decir sino que la experiencia de satisfacción, en su repetición, ha generado la ausencia del primer objeto, aquel con el que se satisface la necesidad (como escribí ya, esta pérdida será resignificada retroactivamente en la dinámica fálica). Esta falta de satisfacción absoluta genera el "factor pulsionante" que no es sino "un disturbio económico, insatisfacción que se notifica como por superar, déficit por reparar" (Assoun, 2014, p. 183); es de esta manera que pulsión y deseo se distinguen. La brújula en estos caminos es, siempre y cada vez, el principio del placer (Freud, 1923b). Por éste se entiende, de manera general, la evitación de la tensión, la desaparición del displacer lo que (como es fácil notar) está en estrecha relación con la concepción económica del aparato psíquico, es decir, de cantidades (no mesurables) de energía capaz de aumento y disminución. La imposibilidad de repetir la satisfacción primera (porque toda repetición es segunda, después tercera y cuarta; lo histórico es inescapable) produce tensión por comparación con la llamada "identidad de percepción" (la satisfacción mítica originaria). Todo el alboroto del Eros, de las pulsiones sexuales, se debe a la marcha, al esfuerzo por hacer descender la tensión causa de displacer. La pulsión, así, es concepto fundamental a examinar en toda reflexión sobre el cuerpo, lo que no es tarea fácil dado que habría que revisar los diferentes dualismos pulsionales en la obra de Freud. Será útil retomar, esquemáticamente, algunos momentos.

En *El Yo y el Ello* (1923b) Freud recuerda que el yo está constituido por las identificaciones de los objetos abandonados por las pulsiones sexuales, por el Eros. Es por medio del mecanismo psíquico de la identificación que el yo se hace amar por el ello, en tanto el yo se ve modificado a la manera del objeto. Lo que se debe retener es que las pulsiones sexuales, al pasar por el yo (la identificación mediante), se "desexualizan", convirtiéndose en *libido narcisista*, energía indiferente que puede ser sumada o dirigida a distintos fines, muy acorde con la característica plasticidad del Eros. Es a partir de este proceso que Freud asegura que el yo tiene estrecha relación con el sistema percepción y por lo tanto con el mundo exterior (el "principio de realidad"), afirmando que el yo es un tipo de superficie *proyectada hacia adentro* (ya que también tiene estrecha relación con la consciencia y la atención, y todos los

estímulos *interiores* del cuerpo son conocidos, por lo tanto, por el yo en tanto se hacen conscientes). Característica fundamental del yo es que controla el acceso a la motilidad gracias a la musculatura si bien, precisa Freud, es común que deba cumplir las demandas del ello haciéndolas pasar por propias (el yo como *función de desconocimiento*, de Lacan). Por otro lado, están las pulsiones sexuales "no domeñadas", las coartas en su fin y/o las "reprimidas"[28]. Estos "disturbios económicos" son retoños de las más originarias *vinculaciones, desde el cuerpo, con el otro*. Y qué decir de la pulsión de muerte, que en el texto que vengo comentando aparece con tres posibles destinos: 1) su "neutralización" por la mezcla con el Eros, 2) dirigirse al exterior como agresión y, 3) seguir con su objetivo "al interior" del cuerpo.

De acuerdo con lo precedente, el cuerpo está cruzado por la dimensión imaginaria en tanto está construido de las identificaciones de los objetos de amor resignados, pero también está la dimensión simbólica ya que "el cuerpo no es el viviente, sino lo que se produce por el vaciamiento de goce que introduce el lenguaje y los objetos residuales que produce al marcarlo en sus agujeros" (Godoy, 2005, p. 239-240), es decir, la dialéctica fálica ya mencionada. Por mi parte, creo valioso agregar a la reflexión desde un ángulo diferente. Me gustaría señalar el hecho de que *no hay una "pulsión fálica"*: si la pulsión es concepto límite entre el *cuerpo* y lo psíquico (Freud, 1915b), y los orificios de la pulsión oral y la pulsión anal son revalorados *retroactivamente* en la dinámica tener o no tener el falo (que no está en función de su "propia" pulsión, pues no hay pulsión fálica), entonces, el cuerpo no es un hecho natural, sino una construcción histórica y social.

Así las cosas, originado en lo simbólico y mediado por lo imaginario, el sujeto *habita* un cuerpo: guardando cuidadosamente distancia de ciertas tradiciones de aquello que Foucault llamaría "sistemas de pensamiento" y que históricamente han hecho dicotomía entre "el alma" y "el cuerpo" y cuyos máximos exponentes en occidente son Platón (2023c) con su teoría de la inmortalidad del alma y Descartes (2023) con su apuesta a favor del racionalismo, sostendría aquí que el sujeto, en tanto no es equivalente ni al alma platónica ni a la *res cogitans* cartesiana, *tiene* un cuerpo, *no es* un cuerpo, lo que implica una condición de radical alteridad manifiesta en el hecho de que el cuerpo suele no responder como se quisiera, no siempre hace eco a las órdenes provenientes de la voluntad. Sujeto y cuerpo son diferentes[29], distintos, de ahí los múltiples y muy variados esfuerzos para reconocerse en él o hacerlo propio, intentos de incluirlo en el intercambio simbólico y en la apropiación

[28] El entrecomillado se debe a que, se recordará, las pulsiones nunca pueden ser reprimidas, sólo puede serlo el representante-representación al que están enlazadas.

[29] El concepto mismo de *pulsión* debería salvar cualquier acusación de dicotomía. Las pulsiones muestran, por el contrario, que si bien sujeto y cuerpo son diferentes, no son inconciliables; por el contrario, se encuentran entretejidos de manera irremediable. De ahí la dificultad inherente al abordaje de la pulsión, pero también las fructíferas posibilidades que conlleva.

imaginaria, intentos siempre fallidos. Un ejemplo por demás pertinente para la investigación que aquí comunico es, precisamente, el de la voz:

> La voz es como otra parte del cuerpo que el infante se tiene que apropiar, que tiene que reconocer y hacer suya, pero que al principio es también enajenante y ajena pues no se sabe hacer mucho con ella. Primeramente está el grito, que invoca y llama al otro, que tal vez no se sabe de dónde salió y que después obtendrá placer narcisista de saber que se trata de su propia voz y de lo que logra con ella. Así mismo (sic.) se irá dando cuenta de la interacción que puede lograr por medio de ella, no solo el habla, sino también el llanto, el grito y cualquier otra emulación. La voz es pues pulsión invocante, pues llama al Otro para que responda a sus necesidades y a sus demandas" (Cruz, 2010, p. 37).

Sólo quisiera hacer explícito, con respecto a la cita precedente y de acuerdo con lo que escribí antes, que por mi parte considero que el *primer* grito no tiene de ninguna manera la intención de llamar al otro sino, por el contrario, que es el otro quien lo *escucha* desde sus referentes simbólicos e imaginarios, atribuyéndole un significado que el infante terminará por reconocer como suyo.

Es esta noción de cuerpo la que me resulta fructífera para estudiar la música como práctica grupal, este cuerpo que debe cuidarse durante el invierno para mantener en excelentes condiciones la voz, pero también cuerpo que debe ejercitarse, *disciplinarse*. Una práctica del cuerpo como vía, como posibilidad de "expresión" (metonimia) y de "creación" (metáfora), aún con sus dificultades, mismas que me permitiré problematizar a lo largo de esta investigación. El cuerpo cuando falla la nota, cuando la voz desafina, cuando se debe intentar forzarlo a responder según la voluntad del yo, cuando debe vincularse con otros cuerpos tanto en la escucha como por la producción del sonido, ya sea por la voz o por algún instrumento musical. En los ensayos musicales parece que el cuerpo se confunde con el sujeto, hay múltiples intentos de construcción propia desde ahí, desde el cuerpo: "Cuerpo, contenedor de la vida y la muerte, lleno de letras, trazos, rayones, cicatrices, manchas, huellas, orificios; ¿para qué? Para hacerlo propio: herirlo, embellecerlo, perforarlo, tatuarlo, vestirlo, mostrarlo, maquillarlo, alimentarlo, enfermarlo, destruirlo, ponerlo en riesgo" (Cruz, 2011, p. 72), intentos de apropiarse de un cuerpo que no nos pertenece, por lo tanto, intentos fallidos cada vez; pero (¿por qué no?) justo porque fracasan es que no se desiste. Entonces, de acuerdo al conjunto de lo hasta aquí estudiado, retomar una concepción de sujeto y subjetividad como esta, lo imaginario y simbólico mediante, señala invariablemente el vínculo y, con ello, los fenómenos inherentes a los grupos.

II. El Grupo, la Experiencia Colectiva, las Instituciones

El sujeto desde esta perspectiva de psicología social no se puede concebir a manera de elemento externo e independiente que mantendría relaciones de diversa índole con el conjunto de lo social. Por el contrario, su constitución misma deviene posible únicamente por los vínculos con los otros, grupos e instituciones mediante; cada uno con sus especificidades, sus reglas y normas, su propia historia y su

situación social particular. Desde ya considero necesario hacer explícito que concuerdo con la postura de Fernández y De Brasi (1993): concibo al grupo como *campo problemático* más que como objeto teórico, lo que de alguna manera conlleva aprehenderlo, junto con las instituciones, jugado por dinámicas complejas en tanto son portadores de sus propias contradicciones (Vilar, 1990). No soy partidario de las posturas que toman al grupo como un conjunto de individualidades independientes entre sí y a manera de sumatoria, por el contrario, los grupos son espacios y *tiempos* en los que se despliegan las subjetividades de forma compleja, dinámica, conflictiva y contradictoria.

Varios autores, entre ellos Bauleo (1977) y Salazar (2011), destacan como una de las características del grupo el pasaje del uso discursivo del "yo" al "nosotros", así como la aparición del llamado *código del grupo*: palabras, frases o situaciones que se han convertido, por así decir, en "contraseña de ingreso": pertenecer es compartir estos códigos. Antes mencioné varios ejemplos en cuanto a la identificación: las facciones en la academia, las pertenencias y sus múltiples modalidades; pues bien, esas identidades producto de lo imaginario se encuentran bastante difusas a pesar de ser bastante estables. En los conciertos, la totalidad del público (o casi la totalidad; habrá quienes asistan por invitación) asiste convocado por aquel grupo que dará el concierto y, sin embargo, a pesar del poderoso fenómeno de la identificación entre los cientos o miles de asistentes, no hacen grupo. Los grupos serán aquellos que antes, durante o después del concierto *compartan historia*. Coloco una situación hipotética: un conjunto de personas decide encontrarse en alguna locación cercana al lugar del concierto para convivir antes de ingresar; ya en el lugar, encuentran a otras personas quienes también se dirigen al concierto (se reconocen, quizá, por vestimenta con logos de la banda, porque cantan alguna canción, o por algún accesorio) y comparten todos juntos los momentos previos. En medio de la reunión, aquellos quienes acordaron encontrarse previamente recuerdan algunas anécdotas que han vivido juntos, quizá de algún concierto previo y cuya característica más llamativa es que son narradas en la primera persona del plural ("como esa vez que *vimos*…", "sí, ese día *llegamos* tarde", "¿recuerdan cómo *nos pusimos* cuando tocaron esa canción?", "sobre eso no todos *estuvimos* de acuerdo, eh"); en ese momento, quienes se acercaron por primer vez esa misma tarde, se sienten ajenos a la conversación, escuchan comentarios que no entienden y que, sin embargo, los demás dan por hecho. Se hace manifiesto que no son parte del grupo, no comparten los códigos; hacerlo es tener historia compartida. Es relevante resaltar que la historia *compartida* no es necesariamente historia *común*, lo que traté de colocar por medio de la última frase en donde aparece un negativo ("sobre eso *no todos estuvimos* de acuerdo, eh"). La historia compartida no implica necesariamente que todos la hayan vivido igual, ni que todos cuenten con los mismos referentes de los sucesos y, aun así, la referencia al "nosotros" permanece.

Otra característica de enorme relevancia para mi investigación es lo que Fernández y De Brasi (1993) llaman el *número numerable* de integrantes, con lo que efectúan un corte entre "masa" y "grupo", corte necesario debido a que ambos comparten algunas características, lo que obstaculiza una distinción conceptual de manera más o menos clara. Ejemplos de características compartidas entre masa y grupo son: en ambos se dan vínculos verticales (con el líder, ideal o coordinador) y horizontales (entre los miembros), ambos son posibilitados por la dimensión simbólica e imaginaria, a lo que se agrega que la agresión es propia de ambos. Así, una tentativa de distinción, muy relevante al conllevar fenómenos diferenciados y propios de cada una de estas formaciones sociales, es cómo se juega el cuerpo. En una masa no se juega el cuerpo de todos y cada uno de los integrantes con el resto de los integrantes de la masa, en todo caso será sobre todo el cuerpo del líder aquel que es objeto de la *mirada* de los demás; en otros términos, la masa está compuesta de un "número *no* numerable" de personas. En cambio, en el grupo, el cuerpo de cada uno de los integrantes es objeto de la mirada de todos los demás y, de acuerdo con la indicación de Vilar (2019)[30], la mirada lleva de suyo la subjetividad. La precedente situación hipotética resulta útil para ilustrarlo, siempre que no se pase por alto lo mencionado sobre el código grupal: al convivir antes del concierto, todos los integrantes se miran entre ellos mientras comparten y recuerdan anécdotas pero, al estar ya en la locación escuchando a su grupo musical favorito, todas las miradas se dirigen al escenario. Más adelante abordaré detenidamente la enorme importancia de la mirada, pero no sin antes agregar a ella la de la voz y la escucha que, me parece, comparten las características ya mencionadas (también se escuchan todos los integrantes del grupo entre ellos, a diferencia de la masa, en donde no se pueden escuchar todos).

Las reflexiones precedentes, a saber, los códigos compartidos, el grupo como vínculo de un número numerable de personas y las cuestiones referentes a la mirada, la escucha y la voz, permiten evitar la noción del grupo como sumatoria de individualidades, noción ya criticada (no está de más mencionarlo) desde varias perspectivas, críticas patentes ya en Bleger (1995) y Freud (1930), por mencionar sólo dos: Bleger (1995) escribe sobre el fenómeno *sincrético* del grupo, el ejemplo es del infante y su cuidador/cuidadora, ambos se encuentran en la misma habitación, cada quien en sus respectivas ocupaciones; quizá el infante juega en el piso o sobre la mesa, mientras que su cuidador/cuidadora se dedica a leer o ver algún programa de televisión; aparentemente sin prestar atención el uno al otro. Bleger se pregunta por aquello que sucede cuando el cuidador sale de la habitación: el infante le sigue. Esto es una advertencia para no tomar la apariencia de la "falta de interacción" como evidencia de la ausencia de vínculo. Por otro parte, Freud (1930) reflexiona sobre los *lazos libidinales*: "Esas multitudes de seres humanos deben ser ligadas libidinosamente entre sí, la necesidad sola, las ventajas de la

[30] En su libro, la autora expone de manera por demás clara la diferencia entre mirada como fenómeno subjetivo y la visión como hecho fisiológico.

comunidad de trabajo, no los mantendrían cohesionados" (p. 118). No entraré en el detalle de la diferenciación en estas dos concepciones porque lo que me interesa resaltar es el hecho de que en los grupos se entretejen subjetividades, se dan fenómenos subjetivos más allá de la mera sumatoria de los integrantes.

Resulta necesario hacer mención de otra característica de todo grupo, a saber, la *ambivalencia*. En *Tótem y Tabú* (1913b), Freud escribe una concisa definición de ella: "la ambivalencia de sentimientos en el sentido genuino, vale decir, la coincidencia de amor y odio en el mismo objeto" (p. 158). Por lo demás, *Tótem y Tabú* es un texto complicado, difícil de seguir debido a que los temas que aborda son, cada uno de ellos, de una enorme densidad: la revisión de investigaciones antropológicas pero también el ámbito de la biología, las analogías que lleva a cabo entre los fenómenos tabú y la neurosis obsesiva, las relaciones entre la organización totémica y el mandato al que él mismo llegó por otros caminos, es decir, la prohibición del incesto y las vertientes que la acompañan. Si considero necesario traerlo a colación es debido a que el hilo que atraviesa los cuatro ensayos que lo componen es precisamente el concepto de ambivalencia, y esto es tanto así que es de ella de donde Freud extrae las consecuencias del crimen del cual se habría originado la cultura (la ambivalencia con respecto al padre asesinado). Entiendo bien que hay otras formas de leer, de interpretar la obra de Freud; en el caso específico de *Tótem y Tabú*, por mi parte diría que su lectura debe ser orientada por las referencias clínicas en él, de otro modo, se podría caer en el error de pensar que Freud escribió no un texto psicoanalítico sino antropológico, lo que haría válidas las múltiples críticas que ha recibido *Tótem y Tabú* a lo largo de los años, sobre todo del lado de la antropología, por ejemplo la conocida crítica de René Girard (1972).

Siguiendo con el tema de la ambivalencia como fenómeno inherente a todo grupo, en *Psicología de las Masas y Análisis del Yo* (Freud, 1921), y continuando con las reflexiones vertidas en *Tótem y Tabú*, Freud plantea dos hipótesis sobre el origen de la agresión: o bien se origina en los constantes conflictos producto de la búsqueda de satisfacciones que, las más de las veces, contravienen los intereses de los demás, o bien su origen está en una inherente polaridad "amor-odio" (la ambivalencia). Freud hace desaparecer la aparente contradicción entre las dos hipótesis, aseverando que la hipótesis de una ambivalencia primordial explicaría bien la agresión desatada en ocasión de la presentación de intereses opuestos; con ello pone en evidencia la utilidad de una de sus últimas construcciones teóricas, la pulsión de muerte como primigenia y por lo tanto irreductible a las pulsiones sexuales, al Eros. Sin embargo, aparece una dificultad: en el mismo texto, Freud (1921) también dice que el vínculo bajo la modalidad de la identificación: "Tiene como consecuencia, entre otras, que se restrinja la agresión hacia la persona con la que uno se ha identificado, se la perdone y se la ayude" (p.104, nota 11). Parece pertinente la pregunta: ¿la ambivalencia se encuentra presente en todo vínculo, o el mecanismo de la identificación puede atenuarla de manera importante o, más radical aún, podría hacerla desaparecer en tanto tal, es decir, como coexistencia de

tendencias tanto de amor como de odio para sólo sobrevivir el Eros? Sin embargo, la interrogante está mal planteada porque se basa en un prejuicio ontológico, esencialista: el que la identificación restrinja la agresión no quiere decir que tal estado permanecerá estático, sin modificaciones posteriores. Por el contrario, los vínculos, ya sean mediante la identificación ("*ser* como aquel con quien me identifico", si bien en un solo rasgo) o por medio de la elección de objeto ("*tener* el objeto para satisfacerse con él") no son del todo estables, se modifican, cambian.

Esto último es patente cuando Freud (1921) menciona, también en *Psicología de las Masas y Análisis del Yo*, que si bien la agresión es común entre personas cercanas, es cierto que al encontrarse una diferencia "mayor" (por ejemplo, otra familia, después la diferencia entre estas dos familias con algunas de otro Estado, luego la diferencia entre Estados, o religiones, o posturas políticas, etc.) dicha agresión es dirigida hacia "ese otro" quien se muestra como portador de una otredad cada vez más notoria. Ya escribí sobre las facciones y las pertenencias, por lo que solicitaría a quien lee estas líneas recordar los enfrentamientos entre partidarios de un autor y de otro, entre pertenecientes a alguna disciplina y otras, entre seguidores de algún equipo deportivo y otros. Recuerdo que cuando era yo pequeño y con motivo de un encuentro final de la Copa del Mundo de futbol, pregunté a alguien a quién prefería ver como vencedor, si a la selección de Brasil o a la de Alemania; la respuesta fue la siguiente, palabras más, palabras menos: "mejor que gane Brasil, al menos así la Copa del Mundo viene a América en vez de a Europa". Esta lectura es coherente con la tesis sobre la polaridad inherente de la pulsión de muerte y el Eros, en otros términos, si no se volcara esa agresividad en otros grupos, lo haría entre los integrantes del mismo.

En *El Malestar en la Cultura*, Freud (1930) retoma las relaciones entre Eros y la pulsión de muerte. Una lectura poco atenta podría llevar a la errónea conclusión de que la apuesta de Freud para combatir la agresividad está en el fortalecimiento de las formaciones culturales, por mi parte pienso que una lectura algo más cuidadosa (de ahí que para reflexionar la ambivalencia como inherente a las formaciones grupales haya decidido retomar desde *Tótem y Tabú*) muestra que para Freud toda formación cultural se ubica en el contexto de las batallas entre el Eros y la pulsión de muerte; la agresividad no puede ser eliminada sin más ya que está en el *ombligo* mismo de la cultura[31]. La tesis central de *El Malestar en la Cultura* es que ella es una formación histórico-social cuya finalidad es construir unidades cada vez más amplias, de ahí que su labor sea la cuidadosa administración (¿por qué no decir "administración *estratégica,*" a la manera de Foucault?) de las pulsiones, no únicamente de lo mortífero de la pulsión de muerte, sino también del Eros (el Eros, en tanto pulsión "no domeñada", no quiere ir más allá de su vínculo con el objeto, no busca hacer unidades mayores). De manera general, se puede

[31] Para profundizar en el tema, remito al *mito* de la horda primitiva expuesto en *Tótem y Tabú* (1913b), pero también a sus múltiples menciones en *Psicología de las Masas y Análisis del Yo* (1921), en *El Malestar en la Cultura* (1930) y en *Moisés y la Religión Monoteísta* (1939).

decir que hay dos estrategias culturales: la primera actúa sobre la pulsión de muerte que, el superyó de por medio, toma por objeto de agresión al yo propio evitando que una parte importante de esta pulsión sea volcada al exterior. La segunda estrategia tiene por objeto al Eros, y en este punto la cuestión se complica porque, siguiendo a Freud (1930), las pulsiones sexuales (y a diferencia de la pulsión de muerte), además de la ya mencionada plasticidad en cuanto a la investidura de objeto, son susceptibles de ser "coartadas de su meta"; en otras palabras, se abandona la meta (y meta no es logro) de una satisfacción plena y se contenta con una satisfacción "a medias". A estas pulsiones Freud (1930) las llamará *pulsiones de meta inhibida*.

Resulta relevante aclarar que a la par de las pulsiones de meta inhibida siguen actuando pulsiones sexuales *no inhibidas*, pulsiones que no abandonan la meta de la satisfacción sexual plena y cuya expresión más transparente es, de acuerdo con el mismo texto que he venido comentando, el enamoramiento. Es importante mantener la distinción debido a que la función de la cultura es la administración estratégica no únicamente de las manifestaciones "externas" de la pulsión de muerte, sino también de las pulsiones sexuales no inhibidas porque, como escribe Freud (1930), una vez alcanzada su meta en la pareja, el Eros ya no quiere avanzar más allá, como si la pareja de enamorados se bastara a sí misma, a la manera del famoso mito de Aristófanes, expuesto en *El Banquete* de Platón (2023b). Así las cosas, se podría decir que ya que la cultura tiene como uno de sus fundamentos los vínculos formados por medio de las pulsiones de meta inhibida, la administración estratégica que mencioné antes debe ser ejercida también sobre las "pulsiones silvestres, no domeñadas": tanto sobre la pulsión de muerte volcada hacia afuera como sobre las pulsiones sexuales no inhibidas:

> El sentimiento de dicha provocado por la satisfacción de una pulsión silvestre, no domeñada por el yo, es incomparablemente más intenso que el obtenido a raíz de la saciedad de una pulsión enfrenada. Aquí encuentra una explicación económica el carácter incoercible de los impulsos perversos, y acaso también el atractivo de lo prohibido como tal (Freud, 1930, p. 79).

Revisados los párrafos precedentes cuidadosamente, no se escapa que si bien introduje el concepto de ambivalencia para reflexionar la agresividad inherente a las formaciones grupales, el mismo concepto lleva de suyo, irremediablemente, el amor. En otros términos, todo grupo se ve jugado por mociones tanto agresivas como eróticas. Freud insiste en varios lugares en la inexistencia de manifestaciones "puras" de las pulsiones; no hay pulsión de muerte sin alguna mezcla del Eros, como tampoco hay Eros sin moción mortífera que lo acompañe; el ejemplo por antonomasia es el acto sexual. Con la intención de evitar concebir el conjunto de lo anterior como alejado de las manifestaciones concretas, no hace falta sino mencionar la práctica por demás común en México del albur, esos juegos de palabras en los que la finalidad es colocar al interlocutor en la posición "pasiva" del juego sexual quien, a su vez y por medio del mismo juego de palabras y del *ingenio*

(*El Chiste y su Relación con lo Inconciente*, Freud, 1905a) deberá tratar de salir de tal posición, cuyo logro se consigue invirtiendo los papales.

Todo vínculo lleva de suyo la ambivalencia: “ese conflicto se entabla toda vez que se plantea al ser humano la tarea de la convivencia” (Freud, 1930, p. 128). Ahora bien, dando un paso adelante (o más bien atrás), no resulta forzado reconocer en estos dos elementos (agresión y erotismo) conjugados en la ambivalencia los fenómenos inherentes a lo imaginario de acuerdo con Lacan, que ya revisé:

> Sabemos por otra parte hasta qué punto en el hombre es reducido, magro, pobre, el uso -hasta donde se puede detectar con certeza- de la función de la imagen, pues parece reducirse a la imagen narcisista, especular. Es, sin embargo, una función extremadamente polivalente y no neutralizada, ya que funciona por igual en el plano de la relación agresiva y en el de la relación erótica (Lacan, 1957b, p. 416).

A pesar de ello, por el hecho de que la relación especular es de dos (que no son sino “uno”, siguiendo punto por punto a Freud, 1921, dado que, se recordará, la identificación es una relación desde la modalidad del “ser”), Lacan (1957b) aclara que la agresividad en la relación especular “no se puede confundir con el conjunto de la potencia agresiva” (p. 467). Sin embargo, pido que se tenga presente que el interés de esta investigación está en los fenómenos grupales, por lo que cuidaré de guardar la especificidad de lo anterior en ello dado que es útil para abordar la agresividad y el erotismo, entre otras cosas (la formación del yo y, por lo tanto, los fenómenos identitarios, de los que ya escribí antes). Ahora bien, el conjunto de lo revisado hasta este punto me permite aproximarme a lo que, en el contexto de esta investigación, llamo *experiencia colectiva*.

Es preciso explicitar sin mayor dilación que en cuanto a *experiencia* se refiere, me alejo completamente de lo que se entiende por ella en la tradición empirista filosófica, es decir, las percepciones y sensaciones y su papel en el conocimiento junto con toda la tradición que carga en la ciencia moderna llamada experimental nacida de ahí. Para los propósitos de esta investigación abordo ambas palabras, la *experiencia* y lo *colectivo*, juntas. Mi intención es usarlas no para describir (o algo que sería colectivo, o algo que sería grupal) sino a manera de *concepto*, para tratar de dar cuenta de algo. Ese “algo” del que pretendo dar cuenta mediante dicho concepto, son aquellos fenómenos que *aturden, extrañan y desconciertan* y que son posibilitados por los vínculos, por lo que deja la dicotomía “individuo-sociedad” inválida para abordar los fenómenos subjetivos (me cuento entre los partidarios irrenunciables de que toda subjetividad es *subjetividad colectiva*). De esta manera, y retomando los desarrollos anteriores, por *experiencia colectiva* no entiendo un ejercicio del pensamiento, ni de razón entendida como carente de contradicción, pero tampoco algo perteneciente a emociones y/o sentimientos, sino algo posibilitado por los vínculos, por la dimensión del grupo y que *desubica, que sacude* (algunas veces más, otras menos) *los referentes simbólicos e imaginarios*. En otras palabras, la experiencia colectiva es posibilitada

por el lenguaje en tanto dimensión simbólica pero no se reduce a él; también promueve identificaciones modificando la configuración del yo y, con esta, los fenómenos identitarios y los referentes para acercarse al otro, pero la experiencia colectiva no dirige, no comanda, los procesos identitarios. Entonces, si bien tanto lo simbólico como lo imaginario *acompañan* a la experiencia colectiva, *se funden en ella pero no se confunden con ella*. Así entendida, es invaluable para acercarme a los fenómenos grupales. Regresaré al tema de cómo la concibo en un capítulo posterior, al revisitar los conceptos que vengo desarrollando aquí, dado que mi apuesta por la posibilidad de creación de sentidos inéditos y con ellos de subjetividades otras, está estrechamente relacionada con cómo concibo la *experiencia colectiva*, así como la vía que me llevó a recorrer.

Por otro lado, para evitar pasar por alto el hecho de que los grupos no están aislados sino que se encuentran entretejidos con las condiciones, prácticas y discursos históricos y sociales, debo hacer mención de dos cosas: 1) los grupos se encuentran en relación con otros grupos; 2) todo grupo está atravesado por diversas *instituciones*. Manero (1990a) lleva a cabo una primera aproximación a las instituciones al describirlas como "externas" al grupo, con todas las reservas que el uso del entrecomillado conlleva. Dicha descripción responde, me parece, a la necesidad de poner en primer plano que lo institucional no es una formación que habría sido generada "dentro" del grupo y que, por lo tanto, lo afectaría únicamente a él. La dimensión institucional es, paradójicamente, la evidencia de la historia en el grupo pero de manera cristalizada, aparentando así rigidez y, por lo tanto, limitando, *dirigiendo* prácticas y discursos. En palabras de Baz (1996), la institución es "función de reproducción y legitimación" (p. 18). Con la intención de facilitar la inteligibilidad, me permito citar un evento histórico que Manero (1990a) coloca como fundador del análisis institucional: "en el preciso momento en que Lapassade, con sus primeros 'clientes', analizan lo *instituido* de la práctica psicosociológica, es decir, *las condiciones sobre las cuales esta práctica es posible, la serie de reglas sin las cuales resultaría imposible realizar dicha práctica*, es en este momento en que se origina el Análisis Institucional" (p. 127, resaltado mío). En otros términos, toda institución lleva de suyo una faceta normativa y de control.

Por mi parte, no me considero partidario de ningún determinismo causalista reduccionista, no soy partidario de simplificar para producir un conocimiento accesible y hecho a la mano, "de bolsillo"; muy por el contrario, soy partidario de los esfuerzos por mostrar las contradicciones y, con ellas, traer a primer plano las complejidades de los fenómenos históricos y sociales. De acuerdo con este compromiso, es que menciono lo siguiente: si bien lo institucional tiene como característica sostenerse y apelar a un orden normativo, Manero (1990a) recuerda que todo análisis institucional es, inherentemente, *anti institucional*: si por un lado la institución se presenta estática y se pretende "natural", Manero recuerda que lo anti institucional (la pretensión y meta del análisis institucional como tal, de acuerdo con él) sería equivalente a lo "no-institucional", a un tipo de ideal en donde no existiría

la institución. Para completar el argumento, se debe agregar lo *contra institucional*, por lo que se entiende el momento en que la organización, el control y lo normativo de la institución presenta movimientos, las fracturas en la cristalización se hacen visibles y, por lo tanto, devienen analizables. No está de más hacer mención del carácter dialéctico de estos movimientos: el movimiento contra institucional que empieza a generar desviaciones en la institución y que podría apuntar a su desaparición (anti institución), deviene a su vez en otra u otras instituciones que, con el paso del tiempo y como tales, serán ellas mismas las portadoras del control y la norma.

En palabras de Roberta Carvalho (2022), la institución es contradictoria (en el sentido dialéctico, según entiendo), mantiene lo ya dado (la cristalización que mencioné antes) a la vez que lleva de suyo los movimientos de su transformación. La misma autora agrega que, así entendida, la institución se ubica entre lo *instituido* y lo *instituyente*, entre lo ya dado y el movimiento que amenaza con echarlo por tierra (en todo esto no hay terreno fijo, todo es constante cambio, constante devenir). Hay una indicación relevante en cuanto al análisis de las instituciones y que va de la mano con lo anti institucional, a saber, el papel del así llamado *analizador*. Antes de cualquier cosa y siguiendo la advertencia misma de los autores, hay que evitar confundirlo con el *emergente*, que se encuentra más en relación con las estructuras imaginarias del grupo mientras que el analizador, coinciden Manero (1990a) y Carvalho (2022) en esto, apunta a las estructuras de poder. Así, el analizador será todo aquello (no necesariamente una persona, sino también una situación o evento) que se opone a las inercias institucionales: el analizador tiene la potencia de hacer visibles las contradicciones en lo instituido y ponerlas en movimiento. Así las cosas, por el tema de esta investigación, las instituciones de la música deben ser abordadas imprescindiblemente. Por otro lado, gracias a las visitas al campo, he podido complejizar la institución económica, que se ha visto modificada desde las primeras andadas de esta investigación (en donde aparecían no como institución sino como infraestructura con su fachada de obligación y displacer). Así, incluir la dimensión institucional me permite, según lo desarrollado en los párrafos precedentes, considerar la dimensión histórica y tener una aproximación al devenir mismo por el cual la práctica de la música se *instituye*.

Retomando: lo institucional se pretende ya dado, inamovible, ahistórico y, sin embargo, hay movimientos que lo contravienen de vez en vez, sin necesariamente devenir en una formación instituyente como tal. Se puede notar cómo lo institucional se entreteje en lo grupal, cómo las múltiples instituciones hacen presencia en los fenómenos grupales, expresadas en su tendencia, por ejemplo, a la normalización de algún discurso o práctica en específico y, por lo tanto, la exclusión de otros discursos y prácticas. Esta perspectiva me hace capaz de escuchar los reflejos de la historia en los fenómenos grupales, con las contradicciones y conflictos que implican. Así las cosas, puedo asegurar que desde la concepción de sujeto que he venido desarrollando, éste “se con-*forma* a partir del modo en que cada quien se

relaciona consigo mismo, con los otros y con las instituciones" (Anzaldúa, 2021, p. 149, cursivas en el original).

En el primer apartado del segundo capítulo me dedicaré de manera rigurosa al rastreo de las diversas instituciones involucradas en la práctica de la música, tanto de la llamada música académica como de la conocida comúnmente como música popular, por lo que en este punto aprovecho para ejemplificar la dimensión institucional a la vez que empezar a introducir las limitaciones de la aproximación psicoanalítica al tema de esta investigación, para lo cual realizo algunos comentarios sobre el *abordaje institucional* del psicoanálisis a toda práctica artística, a saber, la *sublimación*. Lo considero a manera de institución dado que se ha *normalizado* hasta el punto en que suelen ir de la mano: cuando se escribe sobre arte se escribe sobre sublimación, y viceversa. A lo largo de los dos primeros trimestres del posgrado, escuchaba de parte de algún docente y de uno que otro compañero/compañera, quienes me sugerían introducir la sublimación en mi investigación, no sin alguna despistada idea que la hacía sinónima de la catarsis (que, por cierto, también pondré en cuestión a lo largo de esta investigación). Por ahora, baste con mencionar que Lacan (1959), en el Seminario sobre *La Ética del Psicoanálisis*, sostiene que lo que se desprende de la bien conocida *Carta 52* de Freud es que en aquella época, para él, el ataque histérico no era una "descarga de afecto" (lo que se suele entender generalmente como catarsis) sino, muy por el contrario, *un medio de reproducción de placer*. El pasaje escrito por Freud (1896) es el siguiente: "El ataque histérico no es un aligeramiento sino una *acción*, y conserva el carácter originario de toda acción: ser un medio para la reproducción de placer", y aún más adelante en la misma página "No parece haber ataques como ‹‹expresión acrecentada de las emociones››" (Freud, 1896, p. 280, cursivas y resaltado en el original). Por mi parte y como anoté ya, decidí incluir la catarsis como una de las instituciones que atraviesan la práctica de la música, por lo que la abordaré de manera crítica en el segundo capítulo de esta investigación.

Por otro lado, considero que la sublimación, en tanto concepto psicoanalítico, tiene el sello (no podía ser de otra manera) de Freud. No es secreto que Freud no gustaba de la música, así como que las referencias al arte en sus escritos son en su enorme mayoría, por mucho, a la literatura, y muy ocasionalmente a la escultura y a la pintura. Aunque, para ser precisos, habría que matizar esto último: el *Fausto* de Goethe (2017) que tan caro le era, o el *Hamlet* de Shakespeare (2001), así como el mismo *Edipo Rey* de Sófocles (2006) no son "literatura" en el sentido de obras escritas, como la novela, el cuento o la poesía, sino que son obras de teatro (*tragedia*, en el caso de la última) y, como tales, concebidas no para su lectura sino para su puesta en escena[32]. Sin embargo, Freud hizo uso de ellas en tanto obras escritas y, de esta manera, se le escapó la dimensión grupal del arte. Al usar

[32] Para el *Fausto*, en su estudio introductorio para la edición que yo consulté, González y Vega (2017) hace un recuento de los vericuetos de las puestas en escena, dando el interesante dato del muy reducido número de presentaciones de la obra en su totalidad, es decir, de las dos partes.

únicamente los diálogos de la obra de teatro, resulta fácil imaginar al autor, al escritor, trabajando en soledad, con sus propios medios, sus propios recuerdos e ingenio. Concebir el arte de esta manera, "individual", lleva a Freud a plantear la sublimación tal como lo hizo, a saber: como libido *desexualizada* vía el narcisismo, para ser lanzada de nuevo a los objetos que, al carecer de cualidad sexual, devendrían así culturalmente valiosos (Freud, 1923b). Por otro lado, después de releer de manera crítica lo conjeturado por Freud, Lacan (1959) va a definir la sublimación como la elevación del objeto a la dignidad de la Cosa[33], lo que trataré de estudiar algo más detenidamente en el segundo apartado del segundo capítulo, sin pretender exhaustividad, por supuesto. En lo que a mi investigación se refiere, para aproximarme a la música como una práctica *grupal*, el concepto de sublimación me resulta insuficiente. Lo argumento de manera más precisa al revisitar, en capítulo posterior, este programa de indagación conceptual.

III. Poder, Sujeto, Verdad… o del Gobierno, la Técnica de Sí y los Modos de Veridicción / Modalidades de Existencia

Si, tal como establecí en la introducción, fue decisión teórica y metodológica no seguir el materialismo histórico, es elección *técnica* seguir a Foucault[34]. He venido elaborando el programa de indagación conceptual desde lo simbólico y lo imaginario a partir del psicoanálisis, así como sus intrincaciones con los cuerpos y lo grupal, por lo que considero necesario hacer mención explícita de que no me engaño en cuanto a que estos dos planteamientos (el psicoanálisis por un lado, la filosofía de Foucault por el otro) presentan no sólo diferencias sino enfrentamientos, sin dejar de reconocer los valiosos aportes de cada cual, por supuesto. En esta investigación no pretendo defender el psicoanálisis, mucho menos tratar que las posturas enfrentadas se "lleven bien". No, parto de la convicción de que "La Verdad" en el sentido del cientificismo tradicional no existe, que las teorías no son dogmas y que sus usos (sobre todo en ciencias sociales pero también en ciencias naturales, donde es más fácil perder esto de vista) están en su pertinencia para *aproximarnos* a los fenómenos y no para "leerlos" desde ahí, sin más. A pesar de ello, sé bien que la investigación en ciencias sociales no es fácil, requiere un importante esfuerzo de *elaboración*, a lo que se suman las dimensiones política y ética. Encaro el reto de hacer investigación en psicología social a sabiendas de que el diálogo con los autores (del investigador con ellos pero también entre ellos mismos) no lleva de suyo el acuerdo, ya que el *diálogo*, para no ser *monólogo* es, también y sobre todo, confrontación. Así las cosas, antes de acometer el estudio de la obra de Foucault

[33] Dar cuenta del aforismo de Lacan llevaría largos comentarios, lo que me alejaría del tema de mi investigación. Por lo tanto, remito a quien pudiera encontrarse interesado en la apuesta lacaniana a, primero, revisar el *Proyecto de Psicología* de Freud (1985) y, después el *Seminario 7, La Ética del Psicoanálisis*, de Lacan (1959).

[34] Con su ya famosa pretensión de servir a manera de "caja de herramientas". De ahí que considere mi elección como *técnica*.

pertinente para dar cuenta de la práctica grupal de la música, y debido a la enorme cantidad de diferentes interpretaciones de ella, valdrá la pena dedicar unas pocas líneas a hacer explícita mi lectura (también para justificar el título dado a este apartado).

A pesar de la muerte prematura de Foucault, sus investigaciones fueron extensas, y de tal minuciosidad que no puede sino reconocérsele. Por tal motivo, renuncio a exponer mi lectura de sus investigaciones de manera cronológica para, mejor, partir de sus últimos comentarios acerca de lo que llamaba *su proyecto*: "La articulación entre los modos de veridicción, las técnicas de gubernamentalidad y las prácticas de sí fue, en el fondo, lo que siempre intenté hacer" (Foucault, 1984, p. 27). Y un poco más adelante, en la misma página, agrega: "Me parece que al efectuar este triple desplazamiento teórico – del tema del conocimiento al de la veridicción, del tema de la dominación al de la gubernamentalidad, del tema del individuo al de las prácticas de sí – se puede estudiar, sin reducirlas jamás unas a otras, las relaciones entre verdad, poder y sujeto". Por supuesto, *Las Palabras y Las Cosas* (Foucault, 1966) es el ejemplo paradigmático del primer desplazamiento, que continúa por lo demás bastante transparentemente hasta el primer volumen de la *Historia de la Sexualidad: La Voluntad de Saber* (Foucault, 1976). Es en *Vigilar y Castigar* en donde Foucault (1975) lleva a cabo el segundo desplazamiento, en donde expuso pormenorizadamente los *mecanismos disciplinario*s. A partir de 1980 va a abordar de manera cada vez más rigurosa (si bien ya había hecho alguna reflexión anterior a esos años) las técnicas de sí. Que lo precedente sirva como advertencia a aquellas interpretaciones que pretenden que las multicitadas "relaciones de poder" abarcan la totalidad de la filosofía de Foucault, pues la "tentativa de reducir el saber al poder, de hacer del saber la máscara del poder, en estructuras en que el sujeto no tiene cabida, no puede ser otra cosa que una pura y simple caricatura" (Foucault, 1984, p. 27).

Entonces, los tres ejes de las investigaciones de Foucault son las estrategias de gubernamentalidad, las técnicas de sí, y los modos de veridicción/modalidades de existencia, ejes que no son reducibles entre ellos. Será útil, para evitar simplificar el proceso de pensamiento de Foucault, comprender que la vía que recorrió no fue esquemática ni lineal, por el contrario, fue hasta que dio con el término *parrhesía*, a finales del curso *La Hermenéutica del Sujeto* (Foucault, 1982), que se cree en condiciones de aventurar la articulación de los tres ejes. Mientras tanto, las modificaciones de abordajes y conceptualizaciones son patentes. Uno de estos movimientos, por demás transparente, es aquel referido, precisamente, al concepto de *gobierno*. En 1980, cuatro años antes del último curso que dictara, decía:

> Hay que tener en cuenta los puntos donde las tecnologías de dominación de unos individuos sobre otros apelan a los procesos por los cuales el individuo actúa sobre sí mismo; y a la inversa, los puntos donde las técnicas de sí se integran a estructuras de coerción y dominación. El punto de contacto, donde los individuos son dirigidos por los otros se articula con la manera en que ellos mismos se conducen, es lo que puede llamarse "gobierno". Gobernar a la gente, en el sentido lato de la palabra, no es una manera de forzarla a hacer

> lo que quiere quien gobierna; siempre hay un equilibrio inestable, con complementariedad y conflictos, entre las técnicas que se ocupan de la coerción y los procesos mediante los cuales el sí mismo se construye o se modifica por obra propia (Foucault, 1980, p. 45).

En esta cita, Foucault (1980) hace que el gobierno abarque tanto a los mecanismos de dominación como a las técnicas de sí. El cambio, el movimiento realizado, está en que, tal como escribí ya, en el curso *El Coraje de la Verdad* (Foucault, 1984) hará del gobierno y de la técnica de sí (junto con los modos de veridicción/modalidades de existencia) ejes irreducibles pero articulables. Así las cosas, pienso que habría que entender las estrategias de gubernamentalidad "incluidas" en las tan mencionadas relaciones de poder. Debo aclarar que no pretendo minimizarlas, ya que estoy convencido de que la noción de relaciones de poder foucaultiana cuenta con una potencia nada despreciable para la transformación social dado que permite pensar en las dinámicas de poder en "horizontal" y no a partir de alguna noción jerarquizada en la que la dominación se llevaría a cabo en dirección descendente, de lo que se desprendería que quien *tiene* el poder (en abierta oposición al *ejercer* el poder de Foucault) es aquel que se encuentra en la cúspide; pero también porque la lectura de Foucault coadyuva al abordaje de la *multiplicidad* de las relaciones de poder y a su carencia de programa unificado y, por lo tanto, asume su carácter contradictorio.

Entonces, si se me permite, quisiera colocar las relaciones de poder en el lugar que les dio Foucault, no debido a algún tipo de "purismo conceptual" sino, más bien, para evitar hacer de la filosofía de Foucault la "caricatura" de la que advertía en una cita previa, una obra estéril, lo que ocurriría en la repetición de las mismas fórmulas lapidarias. En continuidad con lo precedente, es decir, reconociendo la relevancia del aporte foucaultiano a la vez que ubicándolo en su lugar, quisiera extender algunas líneas más los comentarios, ya que la anterior no es la única lectura despistada de las relaciones de poder, hay aún una que es más común, a saber, aquella que hace del poder algo inherentemente represivo, muy a pesar de las múltiples aclaraciones de Foucault (1976): "Cien veces he repetido que la historia de las sociedades occidentales en los últimos siglos no mostraba demasiado el juego de un poder esencialmente represivo. Dirigí mi discurso a poner fuera de juego esa noción" (p. 76). Estos comentarios no estarán de más ya que servirán para introducir el estudio de una de las estrategias de poder, la disciplina. Es conocido que la perspectiva de Foucault sobre el poder es muy particular, ya lo dijo él: "'poder' es una palabra terrible y, desde luego, yo he sido una de las numerosas víctimas de esta palabra"[35] (Foucault, 1980, p. 137).

Lo que a continuación escribo lo extraigo en su mayor parte de una entrevista que dio Foucault en 1980 y que aparece publicada en *El Origen de la Hermenéutica*

[35] Dicho sea de paso, Freud (1905b) lo mismo decía (en el *Prólogo a la Cuarta Edición* de los *Tres Ensayos…*) sobre el concepto ampliado que él tenía de sexualidad, asegurando que se habría ahorrado bastantes discusiones, enjuiciamientos y prejuicios contra el psicoanálisis si desde el principio hubiera evidenciado la cercanía de "su Eros" del de Platón.

de Sí (Foucault, 1980), lo que tiene, a mi parecer, el beneficio de que, al ser una dinámica de "pregunta y respuesta", Foucault se ve llevado a ser conciso en sus comentarios. Pues bien, hay que retener el hecho que, como mencioné ya, Foucault se consideró una de las "numerosas víctimas" de la palabra *poder* (por lo demás, parece que se lo sigue "revictimizando" en los círculos académicos a 40 años de su muerte); lo que resulta por demás notorio a lo largo de la entrevista que comento, ya que el entrevistador (Michael Bess) no deja de referirse a un uso exclusivamente represivo del poder, a pesar de las aclaraciones de Foucault en varias de sus intervenciones:

> Si me hiciera del poder la idea que se me atribuye con frecuencia, que es algo horrible y represivo, en fin, algo horrible cuya función es reprimir al individuo, es obvio que impedir a un niño escribir en una pared sería una tiranía insoportable. Pero no es lo que digo. [El poder] es una relación, una relación por la cual se conduce la conducta de los otros. Y no hay razón para que esa conducción, esa manera de conducir la conducta de los otros, no tenga en definitiva efectos positivos, valiosos, interesantes, etc. (Foucault, 1980, p. 151, los corchetes son del texto original)

Sin embargo, y como una muestra más de las discontinuidades históricas que le eran caras, durante una de las primeras clases del curso *Los Anormales*, Foucault (1974) había desarrollado lo que se podría denominar como "épocas" de las estrategias de poder: en el esclavismo, en la sociedad de castas, en la sociedad feudal y en la monarquía administrativa. En breve, se diría que en dichas épocas el poder sí era, efectivamente, represivo, lo que hace más llamativa la modificación a partir del S. XVIII, en donde éste es ya no represivo sino *productivo*. Foucault (1974) agrega que en el S. XVIII: "la represión no figura en él más que en concepto de efecto colateral y secundario, con respecto a mecanismos que, por su parte, son centrales en relación con ese poder, mecanismos que fabrican, mecanismos que crean, mecanismos que producen" (p. 54). Sumado a esta característica productiva, positiva, resulta relevante mencionar que Foucault agrega, un poco más adelante, que a diferencia de las épocas precedentes en las que el poder era "desconocimiento", las estrategias actuales de poder tienen al *saber* a manera de condición y consecuencia.

A partir del S. XVIII el poder es una relación por medio de la cual unas personas dirigen el comportamiento de otras. Al ser una relación de conducción, se distingue claramente de la violencia que no es sino el ejercicio material, físico, de intervención sobre otro(s), mientras que el poder es el ejercicio *estratégico* de técnicas diversas, es administración eficaz de recursos; la violencia es, muy por el contrario, derroche. Todo ejercicio de poder encuentra su posibilidad en la desigualdad de condiciones; los ejemplos que menciona Foucault (1980) son la edad, la escolaridad, las relaciones entre hombres y mujeres, entre educadores y estudiantes, entre padres e hijos. Acerca de esta última sostiene que el hecho de ser padre no da ningún derecho de, por ejemplo, abofetear al hijo (violencia), pero no debe perderse de vista la situación opuesta, es decir, el hecho mismo de negarse a castigarlo, porque al hacerlo también está interviniendo en la conducta del hijo

(poder). Partiendo de estos ejemplos pudiera dar la impresión de que las relaciones de poder son siempre verticales, por lo que Foucault se ve en la necesidad de aclarar que no es así: si bien la "tolerancia" de la posición de aquellos quienes se encuentran en desventaja depende de varios factores, es cierto que "la gente resiste, [que] ese compromiso ya no funciona" (Foucault, 1980, p. 149, los corchetes son del texto original).

Estos "compromisos inestables", con su característica conducción estratégica y eficaz de los comportamientos, es parte importante de la utilización que pretendo realizar de los planteamientos foucaultianos en mi investigación. Pero, sobre todo, el hecho de que, en Foucault, las relaciones de poder se ejercen por medio de la *intervención en los cuerpos*. Aquí me alejo de la interpretación que hace Butler (2012) acerca del "alma como prisión del cuerpo" que aparece, no es fortuito, en *Vigilar y Castigar* (Foucault, 1975) y prefiero enlazarla *arqueológicamente* con la concepción opuesta, es decir, la del "cuerpo como prisión del alma" que se puede rastrear, según Méndez (2008), hasta la doctrina órfica-pitagórica de la Grecia arcaica, siendo retomada desde ahí por Platón (2023c). Desde mi perspectiva, sólo de esta manera se entiende la afirmación de Foucault (1966) de que el ser humano no es sino una invención reciente. Invención en la que, otra vez, la intervención de los cuerpos fue imprescindible.

En el curso *Seguridad, Territorio, Población*, Foucault (1977) realiza algunas precisiones importantes sobre esto último, al contrastar los *dispositivos disciplinarios* de los *dispositivos de seguridad*. Comparto una serie de citas de dicho curso para comentarlas enseguida: "la disciplina se ejerce sobre el cuerpo de los individuos" (p. 27); "por definición, la disciplina reglamenta todo. No deja escapar nada. No sólo no deja hacer, sino que su principio reza que ni siquiera las cosas más pequeñas deben quedar libradas a sí mismas. La más mínima infracción a la disciplina debe ser señalada con extremo cuidado, justamente porque es pequeña" (p. 67); "la disciplina fija los procedimientos de adiestramiento progresivo y control permanente y por último, a partir de ahí, distingue entre quienes serán calificados como ineptos e incapaces y los demás" (p. 75). Siguiendo las citas precedentes, resulta completamente imprescindible retener el papel central de los cuerpos en el esfuerzo de Foucault por aproximarse a la producción del sujeto moderno.

Como él mismo aclara (Foucault, 1980), después de la Segunda Guerra Mundial la labor de la filosofía en Europa se abocó a la fundamentación: 1) de todo conocimiento, incluyendo el de la recientemente aparecida ciencia, y 2) de toda significación en el sujeto. Ambos intentos no estuvieron libres de paradojas: la filosofía de la consciencia no había conseguido fundamentar un conocimiento con características tan particulares como lo es el conocimiento científico, mientras que la filosofía del sentido había omitido dar cuenta de los procesos de formación de la significación y de las estructuras que la sostienen. Frente a tales paradojas, el positivismo lógico se colocaba como la solución en cuanto a la fundamentación de la producción científica, mientras que el estructuralismo tomaba como labor el

campo general de la significación. Ante esta situación, Foucault (1980) afirma: “Intenté explorar otra dirección. Intenté salir de la filosofía del sujeto haciendo una genealogía del sujeto, estudiando la constitución del sujeto a lo largo de la historia que nos ha llevado al concepto moderno del sí mismo” (p. 42).

Así, siendo coherente con una aproximación *histórica* del sujeto, Foucault (1980) abandona toda pretensión de hacer de este el fundamento último de todo conocimiento y de toda significación, por lo que apuesta (no sin antes reconocer de manera explícita la deuda que tiene con Nietzsche en este tema, lo que no es un dato menor) a abordar más bien las *prácticas*, lo que remite, inevitablemente, al ámbito de los cuerpos. Por eso es digna de señalarse la manera que tiene Foucault de referirse a los fenómenos que le interesan, ya sea como “mecanismos”, “técnicas”, “pragmáticas”, “tácticas”, “estrategias”, “comportamientos”, “conductas/contraconductas”, lo que parece remitir a una lógica tanto mecánica como concreta, situada. Es necesario aclarar que, más allá del debate filosófico en el que se inmiscuyó, el interés de sus escritos en mi investigación está en este énfasis colocado en la dimensión de los cuerpos, así como en la elaboración de categorías para aproximarme al sujeto a la manera de “efecto” y a la subjetividad en tanto entramado histórico y social complejo. Más allá de las diferencias y contraposiciones (mismas que no pretendo dejar de lado, por el contrario, me es importante tenerlas siempre presentes), es por medio de estos dos puntos que me permito entretejer las reflexiones de Foucault con el psicoanálisis para hacer (no es otra mi intención) investigación en psicología social.

Michel Foucault (1975) inicia *Vigilar y Castigar* mostrando la diferencia radical, con no más de 75 años de distancia, en cuanto al trato hacia las personas juzgadas jurídicamente culpables: primero en cuanto al suplicio de Damiens acaecido en 1757, después citando algunos artículos del reglamento de la Casa de Jóvenes Delincuentes de París. Foucault (1975) no deja lugar a dudas, dicha transformación no se debió a un nuevo “humanismo” o a los “Derechos del Hombre y del Ciudadano” nacidos con el Siglo de las Luces sino que tuvo lugar gracias a una forma distinta de configuración de las relaciones de poder. Me parece que no está de más mencionar, de acuerdo con lo anteriormente expuesto, que esta manera de iniciar su libro es una invitación a no perder de vista la dimensión histórica, las “discontinuidades”. La multiplicidad de factores que hicieron posible dicha modificación en la configuración de las relaciones de poder es abordado en el resto del texto, en el que nos invita a visibilizar en diferentes establecimientos lo que llama la “anatomía política del detalle” (Foucault, 1975, p.161) inherente a las disciplinas de la época moderna, es decir, esos pequeños artificios que todo lo aprovechan, que persiguen la mayor eficiencia con el menor esfuerzo, por lo que se los puede localizar no en grandiosas y exuberantes muestras de dominación sino en el detalle aparentemente inocente. Con la única intención de ilustrar lo anterior, se puede pensar en la práctica de la lectura, en el momento mismo en que la aprendemos. Dicho aprendizaje no es sino una práctica del detalle, de no confundir

la “d” con “b”, de diferenciar la “g” de la “j”; los ejercicios de lectura en voz alta tienen como única intención la corrección de los detalles: se señala cuando los estudiantes no separan la pronunciación de las palabras, cuando pronuncian de forma no adecuada o, aún más lejos, cuando no respetan las comas, lo que es inmiscuirse en la respiración misma.

El conjunto de estos mecanismos disciplinares (según lo comentado anteriormente) no es homogéneo ni coherente, se encuentra diversificado en gran medida. Si bien su eficacia radica en la implementación sobre los cuerpos, también se les encuentra mandatados en los reglamentos explícitos como implícitos de los establecimientos, en los discursos, en las leyes, en los procedimientos administrativos y hasta en los juicios morales y disposiciones arquitectónicas. En el ejemplo precedente sobre la lectura, se puede notar cómo la dinámica de las clases, el que pase cada uno de los estudiantes según el orden en que se encuentran sentados (la disposición arquitectónica y ubicación material de los asientos), el que se les pida ponerse de pie a la vez que se ordena al resto guardar silencio mientras siguen la lectura en voz baja, la iluminación adecuada en las aulas para llevar a cabo la actividad, el hecho de que si algún estudiante se niega a realizar la actividad es merecedor de castigo, lo mismo si realiza de manera equivocada la actividad, entre otras cosas. El entretejido de este conjunto heterogéneo es lo que Foucault llama, en el contexto de sus reflexiones sobre lo disciplinar, *dispositivo* (Anzaldúa, 2021), concepto que será resignificado de manera posterior al incluir en sus reflexiones la cuestión ética (García, 2014). Es de suma relevancia aclarar que este ejercicio disciplinario no tiene su fuente en el Estado, sino que se le encuentra en diversos establecimientos como las escuelas en sus diferentes niveles, los centros de trabajo en sus diversas áreas, en las familias, en las diversas relaciones entre compañeros de escuela, entre el empleador y los empleados; en fin, se encuentra distribuido en las relaciones sociales, sin un centro de dispersión.

Por otro lado, el estudio de las técnicas de sí es para Foucault una necesidad posterior al abordaje de los mecanismos disciplinares. Para el desarrollo de este tema, me valgo sobre todo de un par de conferencias pronunciadas por Foucault en 1980 en la Universidad de Dartmouth, en Estados Unidos, y publicadas como *El Origen de la Hermenéutica de Sí* (Foucault, 1980), así como del curso que dictó en el *Collège de France* en 1982 y publicado bajo el título *La Hermenéutica del Sujeto* (Foucault, 1982). En ambas oportunidades, Foucault hace el esfuerzo de aproximarse de manera crítica al fenómeno histórico de la *hermenéutica del sujeto*, lo que hace por medio de las *técnicas de sí*, siendo necesario establecer la diferencia entre ellas. Por *hermenéutica de sí* o *hermenéutica del sujeto*, Foucault se refiere a un tipo particular de práctica cuya especificidad sería la de dirigirse a la *interioridad* del sí mismo con la intención de “desenterrar” una verdad que tendría como efecto la transformación de aquel sobre quien se lleva a cabo dicho ejercicio hermenéutico, de ahí que Foucault (1980) rastree todas las llamadas “Ciencias

Sociales", o "Ciencias Humanas", hasta ella[36]. Por *técnica de sí* se debe entender, de manera general, aquellos procedimientos a través de los cuales los sujetos actúan sobre sí mismos: "prácticas meditadas y voluntarias mediante las cuales los hombres no sólo se fijan reglas de conducta, sino que procuran transformarse a sí mismos, modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra" (Foucault, 1982, p. 59, nota 3).

Resulta relevante seguir de manera pormenorizada la crítica que hace Foucault a toda hermenéutica del sujeto porque, en primer lugar, su investigación sobre las técnicas de sí la hace de forma por demás estrecha con la crítica de la primera y, en segundo lugar, debido a que gracias a dicha crítica me encontraré en mejores condiciones para evitar "interpretar" a los grupos interlocutores de mi investigación desde nociones de algún tipo de "sentido oculto" actuante en y desde la "profundidad" de los mismos y del que yo, en tanto investigador, sería testigo de su contraparte "superficial" y por lo tanto aparente, engañosa, por lo que me vería obligado a "extraer" el sentido de su "escondite", lo que conlleva una noción de investigación bajo la lógica del "descubrimiento". No está de más recordar que la concepción de lenguaje que asumo y de la que escribí pormenorizadamente en los apartados anteriores es ya una indicación importante para evitar concebir los sentidos como "interiores", sentidos que tendrían a las palabras como "medio de expresión" (se recordará que sostengo que el significado es producto del encadenamiento significante), a la vez que me permite conservar la dimensión histórica sin remitir a alguna interioridad o intimidad. Una segunda ventaja está en problematizar las instituciones que atraviesan la práctica de la música en tanto son reflejo bastante preciso de una hermenéutica de sí: la catarsis, la expresividad, la intimidad. Aunque esto último es motivo del segundo capítulo, no quería dejar de mencionarlo aquí para evitar la impresión de que, al seguir muy de cerca la crítica de Foucault a la hermenéutica de sí, me desvío hacia temas ajenos a mi investigación.

Pues bien, así como el inicio de *Vigilar y Castigar* (Foucault, 1975) tiene la intención de colocar en primer plano las discontinuidades históricas, tanto en *El Origen de la Hermenéutica de Sí* (Foucault, 1980) y de manera mucho más amplia y detallada en el curso *La Hermenéutica del Sujeto* (Foucault, 1982) se puede encontrar la misma meta cuando Foucault, partiendo tanto del *Alcibíades* de Platón como de la filosofía helena y latina (sobre todo los textos cínicos, estoicos y epicúreos) y para contrastar con las prácticas confesionales en el cristianismo, muestra que en épocas previas a este último no existía nada parecido a una

[36] Siendo precisos, Foucault afirma un origen distinto para las Ciencias Sociales de acuerdo al momento en que se encuentra su investigación: decía que aquellas nacieron por modificaciones discursivas en el campo del conocimiento (*Las Palabras y Las Cosas*); más o menos una década después va a revisar su primera afirmación para sostener que las Ciencias Sociales se originaron gracias al uso de la noción de población en la modernidad (Curso *Seguridad, Territorio, Población*). Unos años más tarde es cuando sostendrá la afirmación que aparece en el cuerpo del texto y que fue motivo de esta nota.

hermenéutica de sí. Foucault (1980) es tajante cuando le preguntan la razón de no remitir esta, por ejemplo, a Platón; él responde que en Platón, si bien sí hay una teoría del alma, no hay nada similar a una hermenéutica de sí. ¿A qué se refiere? Trataré de exponerlo a continuación, sin pretender ser del todo exhaustivo.

No se debe dejar de lado, debido al contraste con los grupos que colaboran con mi investigación, que a lo largo del curso *La Hermenéutica del Sujeto*, Foucault (1982) hace referencia al "ocio cultivado", un tipo de ocio que a pesar de lo que podría dar a entender la palabra "cultivado", no estaría necesariamente relacionado con la filosofía, lo que resulta patente en el principio *ocuparse de sí* en Lacedemonia, "para quienes la filosofía, el intelectualismo, etcétera, no eran valores muy positivos" (Foucault, 1982, p. 46). Entonces, este ocio cultivado se refiere, más que a la filosofía, a las actividades de aquellos con privilegios sociales y políticos, tal como se desprende del mismo *Alcibíades* de Platón[37]. En estos dos ejemplos, en la Lacedemonia despreocupada por la filosofía y en la Atenas de Platón, la *inquietud de sí* posibilitada por el ocio cultivado, tiene finalidades políticas. Foucault (1982) es enfático en cuanto a que tal finalidad es característica del periodo clásico en Grecia, demostrado en el hecho de que para los filósofos posteriores (helenos y latinos) la inquietud de sí se consideraba independiente de cualquier participación en la vida política: ocuparse de sí sería práctica justificada en sí misma. Así las cosas, para los filósofos helenos y latinos, la *inquietud de sí* y la *inquietud por los otros* se separan e independizan, afirma Foucault (1982).

Siguiendo su investigación mediante el estudio de algunos filósofos de los siglos I y II de nuestra era, Foucault (1982) muestra que, para ellos: 1) la meta de la inquietud de sí era la construcción gradual del sí mismo, 2) el modelo ideal para dicha construcción era la *paraskeue* (que comento en seguida), 3) la *paraskeue* consta de los llamados *logoi* (que también comentaré en lo que sigue). Ahora bien, ¿para qué servía la construcción de sí? La respuesta la da Foucault (1982) al explicar lo que se entendía por *paraskeue*: "es lo que podríamos llamar una preparación a la vez abierta y finalizada del individuo para los acontecimientos de la vida" (p. 307). La analogía que se realizaba era con el atleta, quien debía dedicar tiempo y esfuerzo al perfeccionamiento no de todas las técnicas existentes en su campo, sino a un número limitado de ellas. Así, debían *equiparse* para estar preparados en caso de alguna eventualidad de vida. *Paraskeue* es un "estar alerta", un hacerse de lo indispensable para enfrentar y sortear de manera eficaz cualquier dificultad. Como escribí antes, esta *paraskeue* consta a su vez de los así llamados *logoi*, que no son sino discursos "materiales", es decir, que hayan sido, de hecho, efectivamente pronunciados por el guía o maestro, que hayan sido dichos con motivo de alguna lección aprendida, que hayan sido leídos, escritos o reescritos por aquel quien practica la inquietud de sí. En tanto *logoi* su característica es que son

[37] El joven Alcibíades hace saber a Sócrates su interés por iniciarse en la vida política, lo que es pretexto para las amonestaciones de este último sobre la falta de *inquietud* de Alcibíades por sí mismo, imprescindible para el ejercicio de la actividad política.

racionales, verdaderos, pero no tan sólo, ya que también señalan principios aceptables de comportamiento (Foucault, 1982). Entonces, estos *logoi* son útiles a manera de auxiliadores frente a los peligros de la vida, deben estar no tanto "a la mano", sino que deben formar, efectivamente, de hecho, parte de la persona quien, así, se encuentra construida en sí misma por estos *logoi*. Se puede notar que, al tener por meta la reactualización de los *logoi* materialmente existentes, la memoria es elemento importante en estas técnicas de sí paganas. El conjunto de lo así expuesto en este párrafo es, de acuerdo con Foucault (1982), la *askesis* helena y latina (opuesta a la ascesis cristiana, como se verá más adelante).

Del estudio de lo precedente se desprende la imperiosa necesidad y dependencia de otro: la *paraskeue* consiste en los discursos del guía o maestro (orales, escritos o leídos). Esta imperiosa necesidad de guía correspondía, por así decir, a una "primera parte" de la inquietud de sí ya que se tenía en la mira el momento en que se pudiera prescindir de él (a partir de lo cual sería el "segundo momento"). Como muestra Foucault (1980, 1982), en estas técnicas de sí precristianas no se encuentra nada remotamente parecido a una indagación "interna y profunda": el guía, para llevar a cabo su papel, no requiere que se le comuniquen los "pensamientos más íntimos" de aquel quien solicita conducción sino que debe servir a la constante rememoración y reactualización de los *logoi*. Revisando el conjunto de lo expuesto hasta aquí, es claro que las técnicas de sí helenas y latinas "apuntaban a producir un sí mismo que pudiera ser, que debía ser, la superposición permanente en forma de memoria del sujeto del conocimiento y del sujeto de la voluntad" (Foucault, 1980, p. 92). En este punto retomo una pregunta que dejé en suspenso anteriormente: ¿por qué Foucault asegura que en Platón, así como en los filósofos estoicos, cínicos y epicúreos no hay hermenéutica de sí? Con lo hasta aquí expuesto se responde a dicho cuestionamiento a la vez que se aventura, siguiendo al mismo Foucault (1980), un acercamiento al hecho de que ni en la antigua Grecia ni en la antigua Roma hubo ninguna necesidad de nada parecido a algún tipo de ciencia social o humana[38]; las técnicas de sí funcionaban de otro modo.

Ahora bien, Foucault (1982) asegura que la elección de los momentos históricos en que los que centra su investigación de las técnicas de sí y la hermenéutica del sujeto se debió a que, durante el S. I y II de nuestra era fue la "época dorada" de la inquietud de sí, una vez ya separada e independizada de la preparación para la vida política. Durante esta "época dorada" la inquietud de sí fue consigna general (con las limitaciones comentadas con anterioridad sobre el "ocio cultivado") en la que la meta fue la construcción gradual del sí mismo. Como demostró Foucault, en esta época no existió ningún tipo de hermenéutica de sí, por

[38] Lo que hace equivocadas a muchas definiciones supuestamente etimológicas que hacen de *logos* equivalente a *ciencia*: psicología como la "ciencia de la mente" (que, por otro lado y siguiendo la misma crítica a la hermenéutica del sujeto, *psykhé* no podría ser "mente"), o la biología como la "ciencia de la vida". *Logos,* el *logos* griego no podría remitir a nada cercano a la ciencia moderna.

lo tanto, se ve en la necesidad de remitirse a las prácticas confesionales del cristianismo, en las que ubica su origen[39].

Foucault (1980) indaga dos modalidades de técnicas de sí cristianas, contemporáneas entre ellas, y que aparecieron durante los primeros siglos de nuestra era (es decir, de manera relativamente inmediata a la "época dorada" de la inquietud de sí helena y latina), a saber, los *ritos penitenciales* por un lado, y la *vida monástica* por el otro. Al considerarlas juntas, Foucault pretende a la vez mostrar su similitud (en tanto ambas están integradas al dispositivo cristiano), pero también sus diferencias y, en tales movimientos, mostrar de manera precisa y rigurosa lo propio de la hermenéutica de sí. Foucault (1980) inicia con el análisis de la penitencia, la que debe entenderse a la manera de un *estado de la persona* y cuya especificidad era la *teatralización*, la *dramatización*, un *mostrar el cuerpo* pecaminoso, un cuerpo desalineado y descuidado, que llevaba harapos por prendas, cubierto de ceniza para simbolizar su muerte y, así, el penitente demostraba la aceptación de la vida eterna. Esta dimensión del *mostrar el cuerpo* se encontraba estrechamente relacionada con la *exomologesis*, que era como se designaba a todas las acciones que llevaba a cabo el penitente para lograr la reconciliación con el conjunto de la feligresía (el *proceso*, por así decir), pero también el momento mismo de dicha reconciliación (el fin de la penitencia). Foucault (1980) es enfático cuando sostiene que la *exomologesis* inherente a los rituales penitenciales *no consistía en la expresión verbal* de las faltas morales, si bien algunos años antes, en el curso *Los Anormales* (Foucault, 1974) decía que el futuro penitente sí tenía la obligación de justificar al obispo su voluntad de devenir tal; la verbalización de los pecados no fungía de ninguna manera como atenuante o como un inicio de la "purificación del alma" sino, por el contrario, era más un tipo de "requisito de admisión", "administrativo". Entonces, durante la penitencia no se exponía un listado de pecados cometidos, ni se los interpretaba ni se los enjuiciaba. Una vez más, Foucault (1980) demuestra que en esta técnica de sí, en la penitencia, no hay, tampoco, indagación de la "interioridad" de los pecadores.

Por otro lado, la *confesión* cristiana resulta muy distinta, ya que si bien, en palabras de Foucault (1980): "Hay una evidente transferencia a la espiritualidad cristiana de varias tecnologías de sí procedentes de las prácticas de la filosofía pagana" (p. 81), es cierto que él estudia lo que ocurría en la vida monástica para señalar la especificidad de las técnicas de sí en el cristianismo y, con ello, ubicar mejor la historicidad del sujeto que le ocupaba. Primeramente, hay que dejar en claro que la confesión en los primeros siglos del cristianismo fue algo muy distinto de lo que entendemos en la actualidad: se efectuaba no entre la feligresía y los

[39] Las dos conferencias dictadas en Dartmouth, de acuerdo a los editores, llevaban originalmente por título "Subjetividad y Verdad". Durante las conferencias, Foucault (1980) dice: "En realidad, el título de estas dos conferencias habría podido y debido ser: 'El *origen* de la hermenéutica de sí'" (p. 47, nota a, resaltado mío), por lo que los editores deciden poner tal título a la publicación de las conferencias, para evitar la confusión con el curso que tendría lugar en el Colegio de Francia poco después.

miembros de la iglesia sino entre los mismos miembros de esta última, en el interior de los monasterios, y se realizaba entre los "guías" y aquellos quienes se preparaban para una vida volcada a la contemplación y adoración divina.

La relación entre el monje y el guía espiritual se basada, por un lado, en el *principio de obediencia* en tanto el guía hacía las veces de la imagen de Dios; por otro lado, también existía el *principio de contemplación* que ordenaba que todos los pensamientos se dirigieran exclusivamente a la divinidad. Para Foucault (1980), estos dos principios se encontraban entrelazados en la confesión: para seguir el principio de contemplación, el monje debía estar atento todo el tiempo a la pureza de sus pensamientos, ubicados bajo constante sospecha (siempre se debía considerar la posibilidad de que algún demonio pudiera haber sido el inspirador). La figura con la que se hacía analogía en ese entonces, y que comenta Foucault (1980), es la del cambista: así como este es experto en la discriminación de las monedas falsas gracias a procedimientos como la apreciación del material y de sus marcas distintivas, a la vez que también inspecciona la integridad de las monedas para deshacerse de las falsas, el monje debe prestar la misma atención para discernir los pensamientos de origen divino de aquellos influenciados por el demonio. Foucault (1980) comparte el ejemplo del ayuno: bien podría nacer la intención de ayunar como expresión de abnegación y de anhelo por el amor divino, pero también existe la posibilidad de que podría provenir de la intención de destacar entre los demás monjes, de ser reconocido como el más comprometido y, así, alimentar los vicios del alma.

En tal dilema, bajo sospecha continua, la única manera de discriminar los buenos pensamientos de los malos, era por medio de la presencia de un guía dado que, como escribí antes, éste fungía a manera de sostén de la imagen de Dios. Foucault (1980) comenta que dicho principio se justifica sobre todo desde dos argumentos (entre otros): 1) al ser más experimentado, el guía puede discriminar con mayor precisión los pensamientos; 2) su presencia solicita, en sí misma, la expresión de los pensamientos en voz alta por lo que, en caso de ser pensamientos de origen demoniaco, el monje no podría evitar avergonzarse, mostrando todas las señales corporales que acompañan a la vergüenza (el enrojecimiento del rostro). A ello se suma que los pensamientos pecaminosos, al "salir a la luz" (y la luz tendría su origen en Dios) quedan expuestos, pierden su poder. Entonces, la única manera de tener certeza sobre el origen de los pensamientos es *verbalizarlos* al guía espiritual. De lo precedente se desprende que es aquí, en la práctica confesional cristiana, en donde Foucault (1980, 1982) ubica el origen de la hermenéutica de sí.

Foucault (1980) realiza algunas precisiones por demás relevantes: la verbalización confesional no tenía por objeto ser una narración retrospectiva de los pecados, por el contrario, se realizaba según el fluir actual de los pensamientos. Asimismo, esta "verbalización debe ir lo más lejos posible en las profundidades de los pensamientos. Estos, sea cuales fueren, tienen un origen oculto, raíces oscuras, partes secretas, y el papel de la verbalización es desenterrar esos orígenes y partes

secretas” (Foucault, 1980, p. 90). A esta verbalización permanente y exhaustiva de los pensamientos actuales, cuyo carácter era obligatorio en la vida monástica de los primeros siglos del cristianismo, se le conocía como *exagoreusis*.

Foucault (1980, 1982) explicita las diferencias entre las técnicas de sí paganas y las cristianas; por mi parte, extraigo sólo aquellas que considero relevantes para mi investigación. En primer lugar, el papel del guía o maestro: si en la situación helena y latina el guía no era sino una figura temporal, el principio de obediencia en la confesión cristiana mandataba que la relación entre monje y guía fuera inquebrantable. Tanto así, hecho que afirma Foucault (1982), que los mismos guías espirituales estaban obligados, a su vez, a realizar la práctica de la confesión a manera de abandono a la voluntad divina.

En segundo lugar, procesos de subjetivación distintos, a los que Foucault (1980, p. 214) llama *autosubjetivación* y *transubjetivación*: la primera se desprende de las técnicas de sí paganas en tanto producen un cambio prolongado, continuo y gradual, sin ruptura esencial en el sujeto sino una construcción constante del sí mismo sin dejar de buscar la excepcionalidad: “ocuparse de sí mismo tendría como efecto -y tiene como sentido y meta- hacer del individuo que se ocupa de sí mismo alguien distinto con respecto a la masa, a esa mayoría, esos *hoi polloi* [los varios, los numerosos], que son precisamente las personas absorbidas por la vida de todos los días” (Foucault, 1982, p. 85, cursivas en griego y corchetes en el original). La transubjetivación se refiere, por el contrario, a una ruptura radical en el sujeto, “de golpe”, a partir de la cual es posible distinguir un claro antes y después. Así, la transubjetivación es más adecuada para describir la producción subjetiva en las técnicas de sí cristianas. Por último, y en clara relación con el punto anterior, se recordará que las técnicas de sí paganas tenían como meta hacer del sujeto del conocimiento y del sujeto de la voluntad una unidad; pues bien, en los ritos penitenciales y la vida monástica del cristianismo, las técnicas de sí tenían, ambas y en tanto pertenecían al mismo dispositivo cristiano, una misma finalidad, que no era otra sino la *renuncia a sí*.

Desarrollando el último punto del párrafo anterior: en los primeros siglos del cristianismo está la *exomologesis* de la penitencia por un lado y, por el otro, la *exagoreusis* de la confesión. La primera tenía por objetivo mostrar el cuerpo simbólicamente muerto del pecador, mostrando la aceptación de la vida eterna; la segunda consistía en la constante verbalización de los pensamientos actuales en presencia del guía espiritual con la intención de sacar a la luz aquellos que provinieran de algún demonio, logrando así la destrucción de tal influencia y eliminando los obstáculos que impedían seguir el principio de contemplación divina. A pesar de estas muy notorias diferencias, las une la finalidad común del *sacrificio de sí*, de la *renuncia a sí mismo*. La *exomologesis* exige la muerte del *ser* del pecador, hecho por el que Foucault (1980) la llama la “tentación ontológica del cristianismo” (p. 93); la *exagoreusis* es el sacrificio de la voluntad y del conocimiento en la verbalización, por ello es que Foucault (1980) la llama “la tentación

epistemológica del cristianismo" (p. 93). Foucault señala que, ya que entre estas dos técnicas de sí cristianas la que prevaleció fue la *exagoreusis* y con ella la práctica de la hermenéutica del sujeto, ella arrastró consigo el sacrificio de sí, aún en tiempos actuales. En otras palabras, el origen de la hermenéutica de sí en la *exagoreusis* conlleva en sí mismo el sacrificio, la renuncia del sujeto.

"Y pienso que esa es la contradicción profunda -o, si lo prefieren, la gran riqueza- de las tecnologías cristianas de sí: no hay verdad sobre sí mismo sin sacrificio de sí" (Foucault, 1980, p. 93). Es debido a ello que Foucault sostiene que la gran apuesta de la modernidad ha sido la búsqueda de la fundamentación de una hermenéutica del sujeto *positiva*, sin el sacrificio que legó de su origen cristiano. Las ciencias sociales, humanas, son para Foucault tales *intentos* de fundamentación positiva de la hermenéutica del sujeto. La apuesta de Foucault (1980) es la de abandonar, en sí misma, toda hermenéutica del sujeto, ya sea negativa en su modalidad cercana a su origen cristiano, o positiva, en los múltiples intentos de su fundamentación en las ciencias sociales: "Tal vez nuestro problema ahora consiste en descubrir que el sí mismo es sólo el correlato histórico de la tecnología construida en el trascurso de nuestra historia. Tal vez el problema es cambiar esas tecnologías. Y en ese caso, uno de los principales problemas políticos sería hoy, en el sentido estricto de la palabra, la política de nosotros mismos" (Foucault, 1980, p. 94).

Ahora bien, en la cita que abre el párrafo precedente, hay una referencia directa a la verdad, lo que me permite introducir el tercer eje del proyecto foucaultiano. De hecho, desde el inicio del curso *La Hermenéutica del Sujeto*, Foucault (1982) hace explícita su intención de analizar las relaciones entre sujeto y verdad. Hasta este momento he evitado deliberadamente relacionar la verdad y la hermenéutica de sí porque, creo, hubiera dificultado en demasía la exposición: anexar múltiples comentarios relacionados con la verdad podría dar la impresión de que me alejaba en gran medida del tema de esta investigación. Pienso que la cuestión de la verdad (*aleturgias/modos de veridicción/modalidades de existencia*) tendrá toda su potencia y relevancia después de la exposición del capítulo que dedico al dispositivo de intervención, sin embargo, debido a que la relación establecida por Foucault (1982, 1983, 1984) con el sujeto es explícita, no estará de más realizar algunos señalamientos desde ya para empezar a desbrozar la cuestión, con la intención de, en capítulo posterior, dedicarme a construir sobre lo ya despejado.

Foucault (1982) sostiene que las técnicas de sí que ha venido estudiando, tanto aquellas de la inquietud de sí en la filosofía pagana como aquellas en los rituales penitenciales y en la vida monástica cristiana surgen, por así decir, de la siguiente pregunta: ¿qué debo hacer sobre mí mismo para acceder a la verdad? Esto, por supuesto, conviniendo que "la verdad misma tiene una historia" (Foucault, 1973, p. 12). En la Grecia clásica, comenta Foucault (1984), la verdad se entendía según cuatro características: 1) era abierta, en el sentido de no disimulada; 2) no se encontraba mezclada con "adornos" innecesarios (a la manera de la retórica); 3) era

recta, constante y estable, es decir, no se veía conmovida en sí misma, de lo que se desprende que 4) la verdad era incorruptible. Así, los *logoi* que constituyen la *paraskeue* de los filósofos paganos hace las veces de verdad por lo que, precisa Foucault (1982), es de este hecho que adquieren su fuerza, su potencia (hay que recordar que los *logoi* son preceptos racionales), de lo que resulta que la relación del sujeto con la verdad es, por ponerlo de alguna manera, "externa": el sujeto es capaz de verdad en tanto lleva a cabo este lento y gradual proceso de construcción de sí con esos "trozos de verdad" que son los *logoi* provenientes del maestro. En cuanto al cristianismo, el sujeto accede a la verdad, que no es sino la verdad divina, mediante el sacrificio de sí mismo, ya sea en los rituales penitenciales o por medio de la práctica de confesión: la relación entre sujeto y verdad, en los primeros siglos del cristianismo, es excluyente[40].

Foucault (1982) busca clarificar su postura por medio de contrastes. Dice que si en la filosofía pagana el sujeto no es capaz de acceso a la verdad en sí mismo y que por lo tanto se ve en la necesidad de *transformarse*; y que si en el cristianismo el sujeto accede a la verdad por el único camino del *sacrificio de sí* (relación excluyente); a partir de la modernidad se presentan otras configuraciones. En la filosofía de Descartes, siguiendo a Foucault (1982), el sujeto no debe realizar ningún tipo de conversión o transformación ya que en sí mismo es capaz de acceder a la verdad: el ejemplo por antonomasia es la ciencia, dado que lo relevante para el acceso a la verdad es el *método*, no el sujeto. El otro ejemplo que menciona Foucault es el de Kant, en donde el caso es el opuesto al de Descartes, ya que el sujeto está de antemano, por constitución, imposibilitado para acceder a la verdad, por lo que ningún tipo de transformación, de construcción sobre sí mismo podrá permitírselo.

Resulta imprescindible hacer mención, al tratar este tema, de la *parrhesía*, comúnmente traducida como "hablar franco". En las últimas clases del curso *La Hermenéutica del Sujeto*, Foucault (1982) hace sus primeras menciones de aquella manera muy específica de decir la verdad y de actuar de acuerdo a ella. Un aspecto por demás tradicional es aquel sobre la necesaria purificación de aquel que se pretende sujeto de la verdad, lo que Foucault (1984) llama "catártica". Sin embargo, ello no es sino uno de los aspectos de la *ética de la verdad*, y tampoco el más interesante para Foucault:

> Pero la catártica (condición de purificación del sujeto para que pueda ser sujeto de la verdad) no es más que un aspecto [de la ética de la verdad]. Hay otro aspecto que es el del coraje de la verdad: ¿qué tipo de resolución, qué tipo de voluntad, qué tipo no sólo de sacrificio sino de combate somos capaces de afrontar para llegar a la verdad? Esta lucha por la verdad es otra cosa que la purificación mediante la cual se puede llegar a la verdad (Foucault, 1984, p. 139).

[40] Va a ser de otra manera en el protestantismo. Sobre este último, remito las últimas clases del curso *El Coraje de la Verdad* (Foucault, 1984).

Exigencia de coraje, entonces, por parte del sujeto que sostiene la verdad (el parresiasta) en tanto en este modo de veridicción "se corre el riesgo de jugarse la existencia" (Foucault, 1982, p. 500). La especificidad de la *parrhesía* está, entonces, no en el contenido (de verdad) sino en la forma en que es expresada. De ahí que Foucault (1983) afirme que si bien es cierto que hay varios modos de discurso que tienen por contenido la verdad (los modos de veridicción), lo específico de la *parrhesía* será que "quien dice la verdad la arroja a la cara de ese interlocutor, una verdad tan violenta, tan abrupta, dicha de una manera tan tajante y definitiva que el otro no puede más que callarse, sofocarse de furia o pasar a un registro muy distinto que es […] el intento de asesinato" (Foucault, 1983, p. 72).

El curso *El Gobierno de Sí y de los Otros*, Foucault (1983) lo dedica al estudio detallado de la *parrhesía* en la Grecia clásica. En primer lugar, apoyado del análisis pormenorizado de la tragedia *Ion* de Eurípides, Foucault escribe que la relación entre la democracia ateniense y la *parrhesía* fue, más que deseable, necesaria, ya que la primera tenía a la segunda como sostén. Esta relación se transparenta al entender que la *parrhesía*, en aquel primer momento histórico del estudio de Foucault, era ejercida por aquel que tenía *ascendente*, entendiendo por ello aquel personaje que su reputación y capacidades lo colocaban por encima del resto. Ahora bien, es cierto que este papel de la *parrhesía*, por las características de la práctica democrática, no tardó en resultar problemático: al permitir la palabra a cualquier ciudadano, ocurría que aún aquellos sin ascendente *hablaran francamente*, de lo que resultaba que, bastante literalmente, cualquier persona decía cualquier cosa que se les pasara por la cabeza; puesto en otros términos, la *parrhesía* conllevaba las condiciones para la aparición de su opuesto, a saber, la *adulación*.

De lo anterior Foucault (1983) extrae otras dos características fundamentales de la *parrhesía* (que se suman a la del riesgo): la primera es que quien ejercía el hablar franco debía decir la verdad, la segunda característica es que el parresiasta debía colocarse en posición de sostén de dicha verdad (él mismo debía creerla); la *parrhesía* involucra no sólo el nivel del enunciado sino el de la enunciación: "Digo la verdad y creo verdaderamente que es verdad, y creo verdaderamente que digo la verdad en el momento de decirla. Ese desdoblamiento o duplicación del enunciado de la verdad por el enunciado de la verdad del hecho de que la pienso y, al pensarla, la digo, es indispensable para el acto parresiástico" (Foucault, 1983, p. 80). Tal como escribí antes, estas dos características son opuestas a la adulación, que o bien carece de contenido de verdad, o bien es una verdad dicha sin implicación de aquel que la dice. Así, en este primer momento en el que la *parrhesía* tenía su lugar en la política, devino en práctica ambigua, con una vertiente positiva cuando era ejercida por el ascendente, y negativa, cuando era ejercida por cualquier persona.

De esta manera es que se inicia la problematización de la democracia, lo que desemboca en la siguiente interrogante: si la práctica democrática no sólo permite sino que incentiva la adulación ¿qué *politeia* será la más adecuada para sacar

provecho de la *parrhesía* ejercida por el ascendente? La respuesta de Platón será la del gobierno de uno sobre los muchos, de ahí el largo estudio que dedica Foucault (1984) a la famosa *Carta VII* de Platón, en la que este explica las razones de haber aceptado ser el consejero de Dionisio, tirano de Siracusa, y en la que narra su estadía con él. Pero hay una alternativa más a la democracia y a la tiranía. Para llegar a aquella tercera alternativa, a la vez que mostrando su especificidad, Foucault (1984) se ve en la necesidad de dedicar algunas clases a los diálogos platónicos dedicados a la muerte de Sócrates. Por mi parte, me permito comentar estos análisis de Foucault aunque sea brevemente debido a que esta otra modalidad de *parrhesía* tiene toda su pertinencia y peso en la investigación que aquí comunico. Entonces, para ser breve, habría que decir que la lección que extrae Foucault es, por un lado, que la negativa de Sócrates de dedicarse abiertamente a la política ateniense, antes que ser el rechazo de la *parrhesía*, tuvo su razón en ella: Sócrates hizo una misión de la sentencia del oráculo délfico (el conocido episodio en que el oráculo dice que no hay nadie más sabio que él en Atenas) cuando decidió "ponerlo a prueba", desde los ciudadanos de primera (ascendentes), hasta los artesanos. Por otro lado, y lo que complementa lo anterior, el *daimon* de Sócrates, que nunca le daba consejos en positivo, le pidió evitar dedicarse a la *politeia* ya que, de hacerlo, moriría prematuramente. Estos dos puntos sostienen la *parrhesía* socrática: ejercerla en las calles y en los alrededores de los templos de Atenas, y no inmiscuirse en la *politeia* porque, de morir pronto, no podría llevar a cabo su misión. Así las cosas, Sócrates no temía la muerte (patente en el episodio de la cicuta), por el contrario, su temor era no poder llevar a cabo su misión, que no era otra que el *cuidado* de sus conciudadanos atenienses, el *cuidado de los otros*.

Después de este breve pero necesario agregado, se comprenderá de manera más precisa la otra vía que tomará la *parrhesía*, además de la platónica: Foucault (1984) asegura que quienes se decían herederos de Sócrates, en quienes la *parrhesía* del último seguiría actuando, eran no otros que los cínicos, con Diógenes a la cabeza. Así, mientras la vía platónica era aquella que tenía por meta el alma (la *psykhé*) del gobernante, los cínicos decían ser los herederos del legado socrático en tanto se dedicaban a increpar en las calles y templos. Sin embargo, la distinción entre Platón y Diógenes es aún más llamativa: por medio del estudio del *Alcibíades* y del *Laques* platónicos, Foucault (1984) se ve en la posibilidad de ubicar la filosofía de corte más tradicional en el *Alcibíades* (en tanto cuidado del alma), mientras que el *Laques*, si bien el tema principal de este diálogo es precisamente el "coraje", Foucault ubica en él a la filosofía en tanto *forma de vida*, *modalidad de existencia*. De tal manera enuncia la propuesta de una historia de la filosofía no con el alma como preocupación principal (lo que sería la metafísica) sino, más bien, en las *modalidades de existencia*, historia en la que la filosofía cínica tendría un preponderante papel: "[el cinismo] hace de la forma de la existencia un medio de hacer visible, en los gestos, en los cuerpos, en la manera de vestirse, en la manera de conducirse y de vivir, la verdad misma. En suma, el cinismo hace de la vida, de la existencia, del *bíos*, lo que podríamos llamar una aleturgia, una manifestación de

la verdad" (Foucault, 1984, p. 185, cursivas en el original). En otros términos, con los cínicos, la verdad encuentra su lugar ya no únicamente en el discurso, en la veridicción, sino en la existencia, es decir, en los *cuerpos*.

Foucault (1984) argumenta que las cuatro características de la verdad en las filosofías paganas (de las que ya escribí) no son sólo manifestadas en la existencia del filósofo cínico, sino radicalizadas, llevadas al extremo. Así, la verdad en tanto no disimulada tendría su manifestación en la proverbial desnudez cínica: una existencia que no sólo no tiene nada que ocultar, sino que busca, activamente, mostrarse a todos, comiendo, orinando, defecando o efectuando actividades sexuales en lugares públicos. La pureza de la existencia cínica, en tanto vida de verdad, se mostraba en la falta de pertenencias; es conocida aquella anécdota sobre el pequeño cántaro de Diógenes, del que se deshizo el día que vio a un niño hacer un cuenco con sus manos para beber de ellas. Por otro lado, la soberanía cínica se pretendía ejercida sobre la humanidad entera, opuesta por lo tanto a cualquier gobernante (quien sólo gobernaba en su territorio); entonces, el cínico como soberano tenía la misión de increpar a la humanidad entera para mostrarle el *valor falso de su moneda*[41] y buscar así su transformación. Foucault (1984) dice:

> por el hecho mismo de aplicar esos principios [los principios característicos de la verdad en la Grecia clásica] a la propia vida, en lugar de limitarse a mantenerlos en el elemento del *logos*, por el hecho mismo de informar la vida como la efigie de una moneda informa el metal sobre el cuál está impresa, se ponen de relieve las otras vidas, la vida de los otros, en cuanto no es otra cosa que una moneda falsa, una moneda sin valor (p. 257, cursivas en el original)

En cuanto a la inmutabilidad, Foucault (1984) la expone por medio del episodio (mítico o no) del encuentro entre Diógenes y Alejandro Magno. Foucault muestra que, a diferencia de Alejandro, Diógenes no podría perder su posición soberana: la del primero estaba sostenida por ejércitos y estaba sometida a las eventualidades de los acontecimientos históricos, mientras que la del cínico, al no depender de ejército ni guerra alguna, no se perdería por ninguna eventualidad por venir; la soberanía cínica era, así, inmutable. Esta radicalización de la verdad por parte de los cínicos, al *encarnarla*, los llevó al terreno del escándalo: "El ejercicio en su vida y por su vida del escándalo de la verdad: tal fue lo que practicaron los cínicos desde su aparición" (Foucault, 1984, p. 187).

Así es como Foucault (1984) explica, de manera por demás interesante y en extremo estimulante, el papel que se ha dado a la filosofía cínica en la historia de la filosofía, papel siempre marginal: la historia de la filosofía se ha enfocado tradicionalmente en aquella cuyo origen se podría ubicar en el *Alcibíades*, en las cuestiones del alma, en la metafísica; de ahí la poca importancia que se ha dado a los cínicos. Sin embargo, y retomando un comentario anterior, *podría haber* otra historia de la filosofía, una historia de las modalidades de existencia que encontraría

[41] Para mayor detalle sobre el oráculo délfico a Diógenes y la constante referencia, en cuanto a los cínicos se refiere, al "banco", véase *El Coraje de la Verdad* (Foucault, 1984).

su origen en las lecciones de Sócrates mostradas en el diálogo *Laques*. Sobre esto último, Foucault (1984) afirma que cuando la verdad sale del discurso (y en el discurso se trata de la *parrhesía* platónica) para encarnarse en la existencia (*parrhesía* cínica), esta *vida de verdad* irremediablemente toma la forma de una *vida otra*, distinta a la vida de todos los días; vida de verdad que, en tanto *parrhesía*, requiere de coraje dado el riesgo indeterminado que le es inherente, lo que resulta patente ya no en *la* filosofía cínica (discurso), sino en *los* filósofos cínicos (modalidad de existencia).

Ahora bien, Foucault (1984) compara a la vez que distingue la modalidad de existencia cínica de algunas otras modalidades de existencia, ya en el cristianismo. Las similitudes son por demás claras: la pobreza en tanto desapego de bienes materiales, así como la búsqueda activa de una vida sostenida por las mínimas necesidades. Sin embargo, y esto es lo que quisiera resaltar para mi investigación, la vida de verdad tenía metas distintas en uno y otro caso; se recordará que

> esa práctica de la verdad que caracteriza la vida cínica no tiene por meta decir y mostrar simplemente lo que es el mundo en su verdad. Su meta, y su meta final, es mostrar que el mundo sólo podrá alcanzar lo que él es en su verdad, a costa de un cambio, una alteración completa, el cambio y la alteración completa en la relación que uno tiene consigo. Y en ese retorno de sí a sí, en ese cuidado de sí, se encuentra el principio del pasaje a ese mundo otro prometido por el cinismo (Foucault, 1984, p. 326).

Pues bien, a partir del cristianismo la vida de verdad tenía por meta no la transformación de *este mundo* a la manera de la soberanía cínica, sino el acceso a *otro mundo* que no sería sino el *mundo de verdad*, descartando así "la verdad de y en este mundo". Vale la pena mencionar que para Foucault (1984), la influencia de los cínicos en cuanto a estas relaciones entre vida de verdad y mundo de verdad va a encontrar una modalidad distinta en el movimiento de Reforma: la distinción entre católicos y protestantes tendrá su lugar aquí, en cuanto a las relaciones entre la vida de verdad y el mundo verdadero dado que, para los primeros, la vida de verdad era indispensable para acceder al mundo de verdad, mientras que el movimiento protestante fue en el sentido contrario: ya no se requerirá más una vida de verdad, una modalidad de existencia distinta a la de todos los días para acceder al mundo de verdad, ya que tal acceso sólo sería garantizado por Dios y sólo por él (la conocida "*sola gratia*").

Para cerrar este quizá largo pero necesario recorrido por los modos de veridicción y las modalidades de existencia (la necesidad de ello cobrará toda la relevancia en el capítulo dedicado a la elaboración y producción de saber, pero también en el apartado de reflexiones finales; aquí sólo adelanto que el largo recorrido no ha sido superfluo), quisiera resaltar, tal como por otro lado hace el mismo Foucault (1984), no sólo el importantísimo papel de la verdad en cuanto a todo fenómeno subjetivo se refiere, sino en lo que respecta a la dimensión de *alteridad* de la verdad y las consecuencias de ello. Las siguientes líneas no fueron pronunciadas por Foucault, pero fueron escritas en las notas de la última clase del

curso que dictó antes de morir: “para terminar, querría insistir en esto: no hay instauración de la verdad sin una postulación esencial de la alteridad; la verdad nunca es lo mismo, sólo puede haber verdad en la forma del otro mundo y la otra vida” (Foucault, 1984, p. 350, en asterisco)

De acuerdo con el conjunto de lo precedente, para Foucault el papel de la verdad en las técnicas de sí es central, estudia no sólo los modos de veridicción sino también las modalidades de existencia, así como las relaciones entre la vida de verdad (necesariamente distinta de la “vida de todos los días”), y el mundo de verdad. Pues bien, teniendo en cuenta las dos advertencias de interpretación que hice explícitas anteriormente, a saber, que Foucault estudia las técnicas de sí en personas con privilegios económicos y políticos, así como que él aborda la transformación propia como fenómeno individual, queda señalado lo siguiente: ¿cuál sería, pues, el papel de la verdad en la práctica grupal de la música? Pregunta que planteo ahora pero con la intención de abordar en el capítulo IV, dedicado a la producción de saberes.

Pues bien, no creo desproporcionado concebir la música como una práctica corporal del detalle, de la acción “fina” inherente a los mecanismos disciplinares, característica que se hace aún más notoria en la práctica grupal: los dedos no sólo deben caer en una locación precisa del instrumento musical[42] sino también deben hacerlo en un momento muy preciso y en función de los demás instrumentos, las voces en polifonía no sólo deben entrar al mismo *tempo* (en el sentido musical del término) sino que deben guardar cuidadosamente los *intervalos* (de 3ra, de 4ta, de 5ta, o de 8va[43], por ejemplo) requeridos en todo momento. De acuerdo con el proyecto foucaultiano, me parece que en la práctica grupal de la música se pliegan, entran en relación, el gobierno (poder), la técnica de sí (sujeto) y la verdad (si bien la modalidad específica en la que se juega esta última, tal como la concibo, será expuesta en capítulo posterior).

Siguiendo con cuidado los desarrollos anteriores, noto un par de cosas de mucha relevancia: por un lado y realizando una lectura global, es por demás evidente que la dimensión del cuerpo es una vía privilegiada tanto para los mecanismos disciplinares como para las técnicas de sí, pero también para la verdad (en las modalidades de existencia). Por otro lado, guardo la impresión de que aquí, en Foucault y a pesar de las muchas impresiones contrarias, sí hay posibilidad de *producción de subjetividad*, en el sentido que le da Ana María Fernández (2006), es decir, de aquellas “líneas de fuga” a las que la autora se refiere cuando pretende distinguir:

[42] Si así es para la guitarra y el bajo que tienen marcas de trastes que indican la zona en que se debe colocar el dedo para producir la nota deseada, qué será en el violín, viola y cello, en donde no hay guía visual como en los primeros.

[43] Abordo la terminología musical en el capítulo dedicado a las coordenadas histórico-sociales de la música.

> la noción foucaultiana de *modos históricos de subjetivación* de la idea de *producción de subjetividad*. Los modos de subjetivación son formas de dominio, pero siempre se mantiene un resto o exceso que no puede ser disciplinado y que genera malestares diversos. Es desde allí desde donde pueden establecerse líneas de fuga, las posibilidades de inventar, de imaginar radicalidad, de producir transformaciones que alteren lo instituido, de esto se trata la producción de subjetividad (Fernández, 2006, p. 12, cursivas en el original).

Me parece importante resaltar el hecho de que la autora, si bien hace una clara y quizá esquemática distinción[44], no deja de señalar que, en cuanto a los modos históricos de subjetivación y a la producción de subjetividad, tal como ella los expone, una conlleva necesariamente a la otra, hay relación entre subjetivación y subjetividad, relación de *oposición* y por ello mismo de posibilidad, relación "dialéctica", si se quiere. En mis palabras, diría que los modos históricos de subjetivación se justifican únicamente por la existencia de las "líneas de fuga" de la producción de subjetividad en tanto pretenden obturarlas, mientras que la producción de subjetividad es, por lo tanto, un efecto de la subjetivación y su imposibilidad de control absoluto. Ahora bien, en continuidad con ello, sería absurdo tratar de colocar uno o la otra como cronológicamente precedente, o una como causa del otro, por el contrario, su imbricación es de carácter más lógico que cronológico o causal.

Considerada la producción de subjetividad tal como la delinea Ana María Fernández (2006), por mi parte no puedo concordar en que, en Foucault, no hay alguna indicación que muestre las "líneas de fuga" a manera de restos, de aberturas dejadas por las estrategias gubernamentales; su estudio del "escándalo de la vida de verdad cínica" sería suficiente para, al menos, ponerlo en duda. Por otro lado, si bien el sujeto tal como lo concibe Foucault es muy diferente del sujeto del psicoanálisis, un punto en común es que desde ambas aproximaciones, al sujeto se le considera como producido y no como dato primero, pero me parece que la apuesta de Foucault, al proponerse como una de sus tareas demostrar la *historicidad del sujeto*, es mucho más amplia, por lo que pienso que la afirmación de Ana María Fernández y de muchos otros autores y autoras es injusta con él. Dice en una entrevista: "principio de innovación, es decir, no inspirarse en ningún programa previo y buscar bien -tanto en ciertos elementos de nuestra reflexión como en nuestra manera de actuar- lo que nunca se pensó, se imaginó, se conoció, etc." (Foucault, 1980, p. 144). ¿Por qué colocaría la *innovación* como uno de "sus valores" si de sus investigaciones se desprendiera que no hay innovación posible?¿Será que hay una lectura parcial[45] de Foucault, o será que él se creía exento de los procesos de subjetivación efecto de estrategias, técnicas y discursos históricamente situados? Más allá de las multicitadas *prácticas de resistencia* (por ejemplo: "no hay otro punto, primero y último, de resistencia al poder político que en

[44] Lo que es su intención, por lo que no resta ningún mérito a sus importantes investigaciones y aportes en general.

[45] Parcial en el sentido de que habría algunas obras, y aún más, algunos fragmentos de esas obras, que se han consagrado, que habrían devenido no en los textos más consultados, sino en los únicos leídos.

la relación de sí consigo", Foucault, 1982, p. 246) *situadas* y que, como tales, están en función de ese momento histórico-social determinado, la apuesta de Foucault es de mucho más amplio alcance y, de hecho, colocándolo en el programa que él mismo se impuso, mucho más *radical*: demostrar que el sujeto tiene una historia, y que ese sujeto está en relación con una verdad también entretejida con el devenir histórico. Se desprende de ello que *sujeto no ha existido uno sino muchos*, que *verdad no ha existido una sino muchas* y que nada indica, mucho menos ordena, la clausura de la producción histórica y social de otros sujetos, de otras historias, de otras subjetividades en el porvenir, un porvenir que ya se encuentra siendo actuado en el presente, en fin, de otras verdades (lo que hago en esta investigación).

Ya realizada esta revisión, espero ser capaz de aproximarme al problema planteado con más claridad en tanto se me ha mostrado su complejidad creciente. Me permito hacer un balance de lo hasta aquí construido: en un primer momento mi interés se dirigía a los sentidos jugados en las actividades artísticas en oposición al ámbito de la profesión en tanto que las primeras se ejercían con placer y la segunda era productora de displacer; este primer interés fue fruto de la ausencia de un dispositivo de investigación y por lo tanto de la carencia de trabajo de campo. En un segundo momento y gracias al proceso de montaje del campo, es decir, ya compartiendo con los grupos interlocutores, escuché en conversaciones indicadores en el sentido de que tanto en la práctica de la música como el trabajo se dan situaciones tanto placenteras como displacenteras, lo que redirigía mi atención a las experiencias colectivas en música a la vez que reflexionaba el ámbito laboral como una *institución* entre otras (las mismas instituciones en el ámbito de la música) que atraviesan a los grupos. En el tercer momento y gracias al constante trabajo de campo, se agregó a la complejidad el hecho de que, a pesar de que la práctica grupal de la música puede y, de hecho, conlleva situaciones de displacer y demás dificultades y obstáculos, se insiste en permanecer en ella. Mientras que en el cuarto momento los puntos que resaltaron fueron la multiplicidad de sentidos *en acto*, así como que la dimensión institucional no atendía de manera cabal la pregunta de investigación, por lo que debí apostar por otras conjeturas.

Así las cosas, escribí ya la concepción del sujeto que comparto como *efecto abierto* (es decir, de ninguna manera determinado sin más) *de la estructura (simbólica) y de la dimensión imaginaria* y no a la manera de sujeto "en lo social" o "en relación con lo social"; sujeto que se hace, mal que bien, de un cuerpo que habita sin poder hacer uso exhaustivo de este a voluntad. La inscripción en lo simbólico e imaginario lleva de suyo el vínculo lo que, a su vez y debido a su inherente dinámica conflictiva, sacude, desconcierta y conmueve los procesos identitarios posibilitados por el lenguaje y construidos a partir de lo imaginario, en otras palabras, lo que llamé *experiencia colectiva*. Estudié, según mis posibilidades y las oportunidades de una investigación sometida a exigencias y tiempos institucionales como esta, los tres ejes del proyecto de Foucault, a saber, las estrategias gubernamentales (sobre todo las disciplinas), la técnica de sí y los

modos de veridicción/modalidades de existencia, insistiendo en el relevante papel de los cuerpos en tanto en ellos, de acuerdo a mi lectura del estudio de la *parrhesía* que llevó a cabo Foucault, estos tres ejes encuentran su articulación. Por último, por medio de un abordaje crítico, me pregunté por el papel de la verdad en la práctica grupal de la música, decidiendo abordar esta compleja cuestión en capítulo posterior.

Pues bien, podrá parecer evidente, pero la práctica de la música sólo es posible por la implicación de los cuerpos en ella, hecho que me permite abrir el diálogo (y diálogo, si se me permite insistir en algo que ya escribí antes, para no ser monólogo, debe hacer evidentes las diferencias, las confrontaciones, y no sólo los puntos de encuentro) entre los cuerpos efecto de la estructura simbólica y de la dimensión imaginaria del psicoanálisis y los cuerpos "aprisionados por el alma" de las reflexiones foucaultianas. De esta manera me hago con una herramienta importante para realizar la lectura de estos complejos procesos, tomando en cuenta el comentario de Foucault (1980) en el que advierte que el poder "es una relación, una relación por la cual se conduce la conducta de otros. Y no hay razón para que esa conducción, esa manera de conducir la conducta de los otros, no tenga en definitiva efectos positivos, valiosos, interesantes, etc." (p. 151).

Es turno, tal como hice anteriormente con respecto a los *impensados* del psicoanálisis, de exponer algunos puntos en que la perspectiva de mi investigación difiere de las reflexiones de Foucault. La propuesta foucaultiana de la técnica de sí, me parece, es eminentemente *individual*, con lo que me refiero a que si bien el papel de otro que haga las veces de "guía espiritual" es completamente indispensable (Foucault, 1980, 1982, 1983, 1984), no es menos cierto que quien se transforma en esa relación es el guiado y él sólo; el guía tuvo (en las filosofías paganas) o tiene (en las prácticas monásticas cristianas) a su vez su propio guía espiritual. En cualquiera de los dos casos, en la relación actual entre el requerido de guía y quien la brinda, la transformación subjetiva ocurre únicamente en el guiado, nunca en el guía. Ahora bien, mi postura parte de manera importante de lo grupal y, en lo que a mí respecta, he encontrado no más que una indicación sobre técnicas de transformación propia en grupos, aquella que se refiere a la religión pitagórica, por lo tanto, en la situación de la inquietud de sí griega: Foucault (1982), en dicho pasaje, sostiene que dentro del grupo se evita la labor más "fina" sobre uno mismo, por lo que las técnicas de sí grupales, en las religiones, serían versiones "vulgares" de las individuales, es decir, de aquellas de quienes son social y políticamente privilegiados. Esta mención sobre la construcción de sí mismo en los grupos religiosos pitagóricos es de las pocas que hace Foucault acerca de personas sin privilegios políticos o sociales; él suele tomar como referencia filósofos, personas destinadas al ejercicio de la política y, aún más, en el caso de Marco Aurelio, al mismo emperador de Roma. Muy por el contrario, en mi investigación, las interrogantes se dirigen a la transformación de sí pero siempre considerada desde la dimensión grupal (sobre *nosotros* mismos, en todo caso), a lo que se suma el

hecho de que ninguno de los dos grupos interlocutores de mi investigación podrían considerarse en condición de privilegio ni político, ni social, ni económico.

En la técnica de sí, "este trabajo de uno sobre sí mismo implica no ser *esclavo* […] ni de sus pasiones ni apetitos, sino poder establecer consigo mismo cierta relación de dominio y de mando" (Flores, 2008, p. 28, resaltado mío). Parte importante de las reflexiones de Foucault acerca de este tema se ubican en la Grecia clásica y en el imperio romano precristiano[46], desde su lectura comentada del *Alcibíades* de Platón hasta los Siglos I y II de nuestra era. Pues bien, en aquellos tiempos la existencia de esclavos fue, de hecho, una realidad (en la cita anterior de Flores el uso de "esclavo" es analógico) y condición de posibilidad para la ejercitación filosófica, artística, deportiva o política (Arendt, 1997). Más aún, en comparación con las actividades exclusivas del ser humano libre, el trabajo se consideraba una actividad denigrante (González, 1975). Con los comentarios precedentes quiero llamar la atención en el hecho que la reflexión foucaultiana parte de la posibilidad concreta y ya dada del *ciudadano* (y el ciudadano en la Grecia Clásica era el propietario de esclavos, quedando así librado del trabajo) de practicar alguna actividad a manera de técnica de sí, lo que el mismo Foucault (1982) señala cuando dice que el cuidado de sí fue un fenómeno general en Grecia y Roma, acotando en seguida: "de su elite, en todo caso" (p. 26). El análisis de las técnicas de sí en el cristianismo es similar, también se refiere a un ejercicio llevado a cabo en y por una comunidad "cerrada". De lo precedente se desprende que las investigaciones de Foucault no toman en consideración la posibilidad de actuar sobre sí mismos en aquellos quienes se encuentran sometidos al ámbito del trabajo en las distintas sociedades, sean esclavos, siervos, proletarios o profesionistas. En mi investigación los integrantes de los grupos tienen urgencias económicas, no están liberados de la necesidad de trabajar y, a pesar de ello, *hacen* tiempo para dedicarse a la música.

Por otra parte, en Foucault la técnica de sí lleva de suyo una dimensión ética y política, pero no hay mención ni al arte en general ni a la música en particular, tampoco a lo estético, salvo una excepción: al proponer una perspectiva otra de historia de la filosofía, en particular de las líneas de continuidad de la *verdadera vida* de los cínicos, Foucault (1984) dice que aquel vivir encarnando la verdad, de acuerdo con las cuatro características de ella en la filosofía griega, helena y romana, se podría reconocer, en la época moderna, en los militantes políticos tanto como en los artistas. Sin embargo, no hay análisis ni estudio sobre la especificidad del arte

[46] Lo que no deja de intrigarme. Las investigaciones de Foucault solían ubicarse en los S. XVII y XVIII y, sin embargo, en cuanto se dedicó al estudio de las técnicas de transformación propia, el referente histórico lo tomó de mucho más atrás, desde la Grecia clásica hasta los primeros siglos del cristianismo. Insisto, esta situación es intrigante para mí y, a pesar de ello, no puedo evitar conjeturar que algo tuvo que ver la aparición del capitalismo en ello. Quizá las técnicas de sí se encuentran más difusas en la modernidad, por lo que Foucault tomó la decisión de hacer el rastreo de ellas en épocas aún anteriores, cuando eran mucho más visibles (se recordará que a los S. I y II de nuestra era, lo llamada "la época dorada de la inquietud de sí"). Realizo alguna reflexión en relación con ello en el apartado de Reflexiones Finales.

ya que, más bien, sus comentarios van en el sentido de poner en evidencia el discurso común sobre el artista viviendo de acuerdo con los principios de transparencia, de pureza, de estabilidad y de incorruptibilidad; siempre fiel a sus ideales artísticos.

Pues bien, no deja de ser relevante que el fenómeno social objeto de mi investigación describe a quienes *insisten* en la práctica grupal de la música a pesar de las vivencias de displacer que conlleva, sumado a los múltiples obstáculos y dificultades diversas ya expuestas en la introducción. Como se verá en los capítulos siguientes, el hecho de dedicarse a la música y no ha alguna otra actividad (como al deporte, que resulta una analogía constante) no es un dato menor. La música no es mero pretexto para reunirse en tanto "grupo de amigos", por lo que el terreno de lo estético, se verá, resulta por demás relevante. Por último, sé bien que Foucault (1984) menciona en alguna ocasión lo que llama *estética de la existencia*; por mi parte, haré explícita la diferencia con mi apuesta una vez que distinga, más adelante, la dimensión del *arte* del terreno *estético*.

Capítulo II: La Música como un Efímero que Insiste (Coordenadas Histórico-Sociales de la Música)

Con la finalidad de aprehender las instituciones del arte y de la música, así como de visibilizar sus devenires y contradicciones, es que se gesta la idea de este segundo capítulo. A lo anterior se agrega una intuición nacida del trabajo de campo, a saber, que pareciera existir algo específico en la música que favorece su fuerza convocante, misma que haría las veces de algún tipo de imperativo en los grupos interlocutores de esta investigación. Esta intuición no se dio en vacío, por medio de la simple percepción del trabajo de campo, sino que había ya cierta mirada sobre el mismo. Siendo fiel, como en los apartados anteriores, a la atención al detalle, menciono que en *El Yo y el Ello*, durante la exposición de lo concerniente al ideal del yo, Freud (1923b) escribe que tanto la religión, como la moral y el "sentir social" no fueron, en el origen, sino una misma cosa, describiéndolos como "esos contenidos principales de lo elevado en el ser humano" (p. 38). Pues bien, en nota al pie (nota 19), acota lo escrito en el cuerpo del texto: "Aquí dejo de lado a la ciencia y al arte", sin mayor desarrollo. No puedo sino preguntarme por qué dejar fuera de dicha constelación al arte, cuando en otros momentos lo ha descrito sin vacilación como un "contenido principal de lo elevado en el ser humano" (no se me escapa que en el contexto mencionado, la relación no establecida es entre el ideal del yo y el arte).

Así las cosas, el presente capítulo es mi intento de aproximarme tanto a las instituciones de la música como a una historia del devenir de los discursos acerca de su especificidad, intento que llevo a cabo por medio, primero, de lo que llamo un *breve collage histórico* de nociones sobre la música en occidente, centrado en la llamada música académica y el rock punk. Posteriormente, en el segundo apartado, realizo una parcial y limitada (no podría ser de otra forma) revisión de otras investigaciones que han estudiado el arte y la música desde otros abordajes. En otras palabras y teniendo siempre en la mira estos dos ejes (lo institucional y la especificidad de la música), en primer lugar llevo a cabo un ejercicio de rastreo "interno" en la música, con el breve collage histórico. En segundo lugar, el rastreo lo sigo en las "periferias", al acercarme a algunas de las aproximaciones que se han hecho al arte y a la música desde las ciencias sociales (incluida, por supuesto, la psicología social), así como desde los dos saberes con quien decidí dialogar, a saber, el psicoanálisis y la filosofía.

¿Por qué sería necesaria la historia para visibilizar la dimensión institucional? Ana María Fernández (2009), siguiendo en esto a Foucault, sostiene que el abordaje *histórico-genealógico* permite: 1) des-esencializar normatividades conceptuales y criterios morales; 2) analizar las relaciones entre la producción de saberes sobre la

música[47] y las estrategias de los poderes; 3) puntuar en cada momento sociohistórico las características de aquello que se coloca en los discursos con relación a la música; 4) distinguir en cada época los criterios de normalidad-anormalidad, moralidad-amoralidad, legalidad-discriminación, institucionalización-clandestinidad, libre circulación-encierro, operando los modos de disciplinamiento, policiamiento y/o control de una época en relación con la música; 5) considerar en virtud de estas operaciones las transformaciones actuales de los lugares tradicionales de compositores, instrumentistas, cantantes, espectadores; 6) desnaturalizar las mismas nomenclaturas en tanto hoy operan aún capturas identitarias; 7) crear condiciones de conceptualización de los nuevos dispositivos de saber-poder y de objetivación-subjetivación tanto en lo que hace a las nuevas formas de dominio como a las nuevas formas de resistencia. En la construcción de mi breve collage histórico, los siete puntos mencionados por Ana María Fernández resultan ser muy ambiciosos, por lo que no es mi intención agotarlos. Después de todo, pretendo construir un collage, y no una genealogía foucaultiana de la música.

El segundo apartado, según escribí ya, está dedicado al estudio de otras investigaciones en ciencias sociales, en psicoanálisis y en filosofía. Ahora bien, es importante aclarar que, al iniciar la construcción de este subapartado, noté que era muy poco frecuente encontrar investigaciones que trataran la música en sí misma; más bien, se la consideraba en reflexiones más amplias sobre el arte. En otras palabras, las investigaciones sobre música tienen un trasfondo que no es sino la noción que el investigador tiene del arte en general. Es por esta razón que consideré pertinente incluir también tales concepciones y no sólo la música para que, de esta manera, la revisión de las investigaciones sobre esta última fueran ubicadas en la situación en la que fueron concebidas.

Siguiendo el conjunto de lo anterior, se entenderá que este capítulo tiene como meta ubicar tanto “diacrónica” como “sincrónicamente”, por así decir, a los grupos interlocutores de esta investigación. Así las cosas, aunque la presentación detallada de ambos grupos la llevaré a cabo en el siguiente capítulo, resultará útil empezar a entretejer algún comentario sobre ellos durante la exposición, cuando resulte pertinente. Por lo tanto, será inevitable adelantar algún comentario que encontrará su razón en la lectura posterior.

Breve Collage Histórico

> Las notas sobrepuestas se convierten en una masa de sonido. La polifonía presenta un énfasis vertical que es muy desagradable, a pesar de su impresionante volumen. El

[47] Ana María Fernández (2009) se interesa, en su abordaje histórico-genealógico, por las prácticas eróticas. Me permito cambiar, de su listado, la erótica por la música, según es la finalidad de este apartado y el interés en esta investigación.

efecto psicológico que ejerce sobre la cultura es la confusión y la neurosis. R. L. Roy[48]

I. Comentarios Preliminares

Debo realizar algunos comentarios y aclaraciones preliminares sobre la generalidad de la construcción de este apartado. En primer lugar, no está de más mencionar que no soy historiador (en lo que insistiré en varias ocasiones a lo largo de los párrafos siguientes), por lo que inevitablemente tuve que recurrir a libros y artículos de otros, lo que deja abierta la pregunta sobre la selección de los textos consultados. Pues bien, al tener la primera idea de este apartado, pensé en pedir orientación a los expertos que conozco sobre música, por lo que solicité recomendaciones a los integrantes del Ensamble Coral Eviternum, con las siguientes palabras "lo que busco es historia de la música pero no en los cambios teóricos o técnicos, tampoco biografías de compositores, sino algo que hable sobre cómo era la sociedad en cada época histórica". Después de algunos momentos para rememorar, recibí de ellos algunos nombres de libros y autores, que complementé con otros libros y artículos seleccionados con mi pobre criterio sobre un tema tan especializado. Para fines prácticos, si un texto trataba sobre historia de la música, lo consultaba sin más. Así, revisé de principio a fin algunos libros que abarcan desde la época antigua hasta la contemporánea mientras que, para profundizar en los periodos como tales (Edad Media, Renacimiento, Barroco, etc.) busqué artículos en redes y revistas de investigación. La variedad de aproximaciones resultó interesante, las abiertas contradicciones entre dos o más fuentes las mencioné en el texto, abandonando cualquier intento por resolverlas.

Algunas de las referencias utilizadas tienen varias décadas de haberse publicado (el libro de Miller, *History of Music*, es del año 1960, por ejemplo), sin embargo las consideré valiosas para una investigación en psicología social, en donde el devenir histórico es de primera importancia siempre que acordemos que la finalidad de la historia no es permitir ver cómo los fenómenos sociales se hacen más precisos con el paso del tiempo (cómo "evolucionan"), o más "verdaderos" sino, por el contrario, que la historia muestra que los fenómenos humanos no son "naturales" ni "esenciales", sino que se encuentran situados y son cambiantes. Ahora bien, para el apartado de música académica, los textos fueron tanto de México y América Latina, como de EEUU y algunos de Europa (España, Francia e Inglaterra) siguiendo, una vez más, la práctica musical del Ensamble Coral Eviternum, práctica que es de tradición occidental europea. De acuerdo con esto último, decidí no incluir en este breve collage histórico *imágenes* acerca de la música precolonial en nuestro país, tampoco del periodo de la Nueva España porque, en tal época, las prácticas musicales practicadas fueron las importadas de Europa (Heredia, 2012). Sin embargo, para quien se encuentre interesado en la

[48] En *El Texto Escénico de las Bacantes de Eurípides* (Chuaqui, 1994, p. 137).

música precolonial en México, remito al libro de Heredia (2012) que, aunque su objetivo es estudiar la evolución de los escenarios y consumos musicales en la Ciudad de México, en él se encuentran referencias a lecturas interesantes para profundizar en el tema; de cualquier manera, haré algún comentario sobre dicho libro en el segundo apartado de este capítulo. Por otro lado, las fuentes revisadas para la música popular fueron en gran parte de EEUU (para el jazz y el rock and roll), de Inglaterra (sobre el punk) y de México y América Latina (para el fenómeno punk propio de estas latitudes), para situar de manera más precisa la práctica musical de Total Determinación.

Algunos comentarios más sobre las fuentes consultadas: 1) todas versan sobre música occidental; 2) casi la totalidad de textos sobre música académica son de "perspectiva biográfica", centrados en las vidas de los compositores más reconocidos, mientras que aquellos revisados sobre música popular fueron todos con "orientación social"; 3) casi ningún escrito versó sobre intérpretes, estuvieron centrados en compositores. El primer punto ya señala que la historia aquí reconstruida es *una* entre otras posibles; mi decisión de construir esta otra versión se debe a que forma parte del dispositivo de mi investigación, en tanto pretendo *hacer visible*[49] un fenómeno particular y, también en esto, me dejé guiar por Luis, tenor de Eviternum quien, en una plática sobre un video que vio sobre historia de la música, me dijo: "la verdad me gustó mucho, lo único malo fue que no trataba sobre la música de Japón y todo eso… pero bueno, después de todo nosotros estamos en la tradición de la música de Europa, la occidental". Lo anterior podría ser útil para explicar por qué decidí titular este apartado como *breve collage histórico*: un "collage" no es sino una *construcción* realizada por medio de elementos explícitamente distintos (parte del en*canto* del collage es que no pretende ocultar la heterogeneidad de sus elementos) que encuentran unidad mediante la *limitación* del tema, pero también (y no es dato menor) del espacio que ocupa.

Sobre el segundo punto mencionado en el párrafo anterior, debo hacerme completamente responsable de las conjeturas en lo desarrollado sobre la música académica ya que, como escribí, los textos cuentan casi en su totalidad con una perspectiva biográfica y, para los objetivos de mi investigación, es mucho más rica la perspectiva de historia social. Por supuesto, las conjeturas por mí realizadas fueron hechas al consultar, paralelamente, textos de historia social sobre los periodos tratados, aunque no versaran en específico sobre música; no siempre el ejercicio fue logrado cabalmente. En cuanto al tercer punto, lo considero una afectación importante que no he sabido resolver: las fuentes versan sobre todo de compositores, tanto aquellos sobre música académica, como los de música popular.

Un comentario final: a lo largo del texto, sobre todo en las primeras secciones me resultó inevitable incluir, en notas a pie de página, algunas breves definiciones sobre términos musicales. Hice así toda vez que consideré que tales aclaraciones

[49] Para más detalle sobre la noción de *dispositivo* de la que me sirvo, remito al Capítulo III de esta investigación.

eran indispensables para el entendimiento del texto. Si bien remitir a notas a pie de página puede entorpecer la lectura, lo preferí en lugar de agregar un glosario de términos musicales, ya que esta es una investigación en psicología social. Ahora bien, entiendo que podría resultar de interés para personas en busca de formarse musicalmente o, mejor aún, que la lectura de esta investigación despierte tal inquietud. Para tales casos, no puedo sino remitir a los glosarios especializados en los libros de Candé (1980) y de Miller (1960). Con esto cierro los comentarios preliminares.

Pues bien, no encuentro una mejor manera de iniciar este breve collage histórico que sosteniendo, y de acuerdo con Chuaqui (1994), que la tan repetida frase "la música es un lenguaje universal", es falsa. Dicha noción tiene su origen, siguiendo a la misma autora, al comparar la música con la literatura. En cuanto a esta última es bastante más evidente el conjunto de obstáculos (muchas veces completamente infranqueables) que enfrenta el traductor debido a que, se sabe bien, su trabajo no está en escribir las palabras de la lengua de origen en sus equivalentes en la lengua a la que traduce, sino que su labor está en "forzar", de algún modo, el *paso del sentido*. Así, la comunicación entre hablantes de lenguas diferentes, aún con la traducción, sería casi imposible[50]. Contrastando con esta perspectiva sobre la literatura, la música sería concebida a la manera de "un lenguaje universal" porque serviría de medio de expresión *ideal* (al carecer de palabras y todas sus dificultades) de algo "esencialmente humano", de algo que todos compartimos en todo momento y lugar, a saber, emociones y sentimientos. Una pieza musical haría "sentir" a quien sea, sin importar qué lengua hable, qué ideales políticos defienda, o cuáles sean sus condiciones sociales (rico/pobre) o educativas (sin educación/educación básica/educación superior).

Este apartado, en tanto *pre-texto* para dar con las instituciones del arte y de la música, lo ideé con la intención, precisamente, sino de echar por tierra este tipo de supuestos, al menos sí de problematizarlos. Se debe recordar, tal como desarrollé en el capítulo dedicado al programa de indagación conceptual, que las instituciones coagulan devenires históricos, se pretenden atemporales y por lo tanto inmodificables e incuestionables, por lo que resulta de utilidad echar un vistazo *histórico*, es decir, sí, hacia atrás pero desde el presente, lo que no resulta sencillo. Existen condiciones o situaciones que podrían parecer obvias pero que al cuestionarlas resultan desconcertantes. Un par de ejemplos: 1) como es ampliamente conocido que la cultura Occidental tiene sus cimientos en la antigua Grecia, es de lo más obvio pensar que la música la heredamos de ahí; pues bien, tal y como desarrollaré más adelante, esto es falso (Candé, 1980; Chuaqui, 1994; Miller, 1960); 2) enterarse de que una escala de doce sonidos, como la actual, ya

[50] Lo anterior siguiendo la argumentación de Chuaqui porque de acuerdo a la concepción de lengua que sostengo en esta investigación, la comunicación no es una de las características de la misma, por el contrario, el equívoco le es inherente por lo que la comunicación fracasa aún en dos hablantes que comparten la misma lengua.

se conocía y utilizaba en la antigua China podría llevar al error de concluir que entonces la música actual tiene su origen en la antigua China cuando, de hecho, la música Occidental no tiene relación alguna con las prácticas musicales de aquel antiguo país (Manzanos, 1975a). Otro riesgo es asumir lo contario, que se encuentre una clara "continuidad", la permanencia de algún elemento o relación y tomar sin más que no se transformó, como sucede con la larga, larguísima relación de la música con las religiones en particular y el terreno de lo sacro en general. Durante este apartado, intentaré mostrar que esas aparentes permanencias no son sino apariencias.

El epígrafe de este apartado lo extraje de la intervención del en ese entonces Decano de la Facultad de Música de la Universidad de Delhi, durante el Congreso Internacional de Música cuyo tema fue "La Música de Oriente y Occidente", llevado a cabo en 1966, precisamente en Delhi (Chuaqui, 1994). Quizá para que la intención de haberlo colocado como epígrafe sea más evidente, habría que aclarar que la *polifonía* a la que se refiere, esa que, en sus palabras, "es muy desagradable" y que ejerce sobre la cultura "confusión y neurosis", esa polifonía no es sino sinónimo (con sus limitaciones, como se desarrollará en este apartado) de la música académica occidental. Para completar el cuadro, cito también el comentario de otro participante en dicho congreso, esta vez de tradición musical occidental, el musicólogo inglés Crossley-Holland, quien se refiere a la música oriental con las siguientes palabras:

> Empieza la afinación de los instrumentos [no en una sala de conciertos, sino en una casa particular, hecho que no evita que los músicos quienes interpretan sean profesionales]: pero no sólo empieza, sino que sigue y sigue y parece no acabar nunca… de repente, [se] advierte que el concierto ya ha comenzado. El europeo se siente intrigado por muchos aspectos: parece no haber una melodía que tenga un comienzo o final específicos, sino que escucha una especie de corriente melódica que fluye a través del cantante, y aunque a su juicio la ejecución de las percusiones es bastante extravagante, lo impresiona por su virtuosismo; no obstante, al concluir su análisis, considera que esa música no responde a ningún principio, puesto que desconoce su lógica interna y, como está condicionado por la polifonía europea, la música monódica india le resulta monótona al poco tiempo de escucharla (en Chuaqui, 1994, p. 136).

Considero que ambas citas son suficientes para introducir la problematización de las instituciones artísticas/musicales, de las cuales una de sus múltiples expresiones (entre otras que iré mencionando) es aquel discurso que sostiene que la música es un lenguaje universal. Ambas citas son contemporáneas, lo que desde ya empieza a señalar que música no hay una sola, que la música no es "naturalmente bella" o "bella en sí misma", no hay ningún tipo de "esencia de la música". Entonces, parto del supuesto de que si bien la música no es esencialmente bella, sí es considerada como tal en función del conjunto siempre incoherente y contradictorio de prácticas y discursos situados. Ya sobre la marcha se irá viendo la utilidad de esto. Por ahora me gustaría dejar en claro, una vez más, que mi intención no es hacer una historia de la música, tampoco discutir que tan certeros o no eran ciertos juicios acerca de lo artístico o no de cierta forma musical.

Antigua Grecia

Es cierto que “hemos heredado de Grecia la literatura, la escultura, la arquitectura, etc., pero no la forma de hacer música, puesto que la música modal griega guarda un gran parecido con las músicas modales de Oriente y es ajena al surgimiento de la polifonía en Occidente” (Chuaqui, 1994, p. 137). A pesar de lo anterior, resulta indispensable partir de la antigua Grecia debido a que lo que resulta de interés para esta investigación, a saber, los *discursos* y las *prácticas* sobre o acerca de la música y los músicos (y no de ella o ellos en sí mismos), sí los heredamos de ahí; durante los siguientes párrafos esto quedara demostrado. Como mero señalamiento, para evitar también el juicio apresurado sobre la “genialidad” de los griegos, quienes habrían inventado por sí mismos muchas prácticas (el ejemplo por antonomasia es, por supuesto, la democracia), debo mencionar sin intención de desarrollar, que la música de la antigua Grecia les llegó desde Mesopotamia, Egipto y Asia Menor (Candé, 1980) con la especificidad de que en Grecia su papel social fue muy diferente, ya que en ninguna polis existió algún grupo especializado (sacerdotes y demás personas relacionadas con rituales de orden divino, por ejemplo) de la importancia que tenían en Egipto o Babilonia, por lo que la música griega contaba con características propias en función de sus propios referentes sociales y culturales.

Si bien en la antigua Grecia la música era considerada de origen *divino* (algún o algunos dioses habían creado los instrumentos y, de una u otra manera, habían terminado en manos mortales) “los diversos mitos que lo articulan se expresan con la producción de los poetas y artistas y no por medio de una casta sacerdotal” (Redondo & Pérez, 2021, p. 44). Sin embargo, no se debe cometer el error de subestimar el campo de lo mitológico como opuesto y con la intención de mejor sobreestimar los “hechos”, lo “efectivamente ocurrido”, para diferenciar la “fantasía del mito” de la “realidad de la historia”[51]; el mito no es de ninguna manera una creación “libre” de lo humano, por el contrario, es expresión de las ocupaciones y preocupaciones más acuciantes de ciertas épocas[52]. Espinar (2011) aborda de manera breve cuatro mitos en los que la música está involucrada: 1) el mito de la creación de la *lira*[53] por parte de Hermes y su posterior entrega a Apolo a manera de disculpa por haber robado algunos animales de su ganado (de los intestinos de estos es que Hermes había creado las “cuerdas” de la lira); 2) Lino, hijo de alguna Musa (Urania, Calíope o Terpsícore, varía según las versiones) coloca tripas en la lira a manera de mejora, tan orgulloso se encontró de su ingenio que desafió a

[51] Se puede estudiar la contundente argumentación de René Girard (1972) en *La Violencia y Lo Sagrado*.

[52] O, para Girard (1972) de un única y misma amenaza.

[53] De manera sucinta, se podría imaginar a la lira como un tipo de “arpa de mano”, es decir, de tamaño suficientemente pequeño como para ser sostenida a la altura del pecho o cabeza sin dificultad, y poder tañer las cuerdas con la otra mano.

Apolo, quien “furioso por su atrevimiento y envidioso de su logro, le da muerte” (Espinar, 2011, p. 143); 3) el mito de la construcción de las murallas de Tebas, en el que los hermanos gemelos Anfión y Zeto se fatigan de manera desigual a causa de una lira que el dios Apolo obsequió al primero el día de su nacimiento, y por medio de cuya música las pesadas piedras flotaban mágicamente para colocarse en su sitio; 4) por último, la famosa historia de Orfeo, hijo del gobernante de Tracia y de la Musa Calíope, a quien también Apolo obsequió una lira al nacer y que las Musas (incluida su madre, por supuesto) le enseñaron a tocar; consiguió tal maestría en el instrumento que, al morir su amada Eurídice fue capaz de tranquilizar a Cerbero por medio de las melodías producidas con su divino instrumento, entrando así en el Hades para buscarla. Estos mitos muestran la figura social que tenía la música en la antigua Grecia, ya que en ellos se “convierte a la música en una fuerza mágica capaz de modificar las leyes naturales, además de transmitir placer a los hombres e influir decisivamente en ellos” (Espinar, 2011, p. 144), por lo que no es casual la precaución que recomiendan, posteriormente (ya en la Grecia clásica) tanto Platón como Aristóteles, lo que retomaré más adelante.

La música en la antigua Grecia no era concebida de manera independiente sino como parte de una unidad mayor, más amplia, que abarcaba haceres cotidianos como el trabajo de campo, el culto divino, los matrimonios, los duelos, los banquetes o la educación (Espinar, 2011; Redondo & Pérez, 2021). La música era tanto así un elemento perteneciente a una unidad mayor que, asegura Chuaqui (1994), la melodía en la que se cantaba la poesía era escrita por la misma persona, en otros términos, la escritura de las tragedias y la música de las mismas no se pensaban como separadas. Así, en la tragedia, el *aulós*[54] “servía para llevar a la cumbre la intensidad de los sentimientos, pues sólo la melodía puede seguir expresando emoción cuando el alma humana, profundamente conmovida, no puede sino emitir gritos y sonidos inarticulados. Por ello, letra y música, melodía y poesía debían ser creados al mismo tiempo” (Espinar, 2011, p. 150). En la tragedia griega se dio una práctica simultánea de música (en donde el aulós no podía faltar debido a la estrecha relación entre “Dioniso – aulós – tragedia”), poesía y danza, no había partes habladas como tal: o eran cantadas o eran “recitadas”, hecho manifiesto en el papel del *corifeo* que, según Bergua (2006) en su introducción general a las tragedias de Sófocles, si bien formaba parte del coro, en ciertos pasajes se separaba para danzar mientras cantaba sus líneas con un acompañamiento instrumental sencillo. Como es por demás manifiesto, no debe haber confusión en cuanto a la aparente similitud entre la antigua tragedia griega y lo que conocemos en nuestros días como teatro, siquiera a la ópera.

La educación en Atenas consistía en el aprendizaje de los poemas épicos de Homero (la *Ilíada* y la *Odisea*) y de música en la lira (más adelante queda

[54] La forma más sencilla de imaginar el *aulós*, es figurar una tradicional flauta dulce, pero hacerla doble, de manera que cada una de las flautas era sostenida por cada una de las manos. Su uso estuvo estrechamente relacionado con el culto a Dioniso

esclarecida la razón de que el instrumento sea la lira, y no el aulós o algún otro), cuya intención era formar "buenos ciudadanos", según los sentidos morales de ese entonces (Redondo & Pérez, 2021). Espinar (2011) agrega que al ser formados en canto y lira, los ciudadanos eran capaces de integrarse en las celebraciones y demás actividades públicas de la *polis*. También en Lacedemonia se podría conjeturar algo parecido (las fuentes no son detalladas al respecto), sin embargo, lo que sí está bien documentado es que los espartanos se dirigían a la guerra acompañados por un tipo particular de música, que llamaban con el mismo nombre del instrumento, *aulós*. Aprovechando la mención tanto de Atenas como de Lacedemonia, dos polis que tradicionalmente se les considera opuestas, es de enorme relevancia escribir sobre sus diferencias. Tal como se desprende de las líneas precedentes, en Antenas el instrumento de mayor relevancia era la lira, mientras que en Lacedemonia era el aulós. Pues bien, no es casual que exista un mito acerca del enfrentamiento de estos dos instrumentos o, mejor dicho, varias versiones del mismo mito.

Escribo a continuación la versión que mantiene elementos constantes entre las varias que se pueden encontrar: Atenea, en un banquete con los demás dioses, creó el aulós de los huesos de un ciervo, quedando encantada con su nueva creación. Sin embargo, las diosas Hera y Artemisa se reían de ella porque al tocar el recién creado instrumento, el rostro de Atenea se deformaba de manera grotesca. Después de que esta misma confirmara lo desagradable de sus gestos en el reflejo de un río, arrojó lejos de sí el nuevo instrumento, maldiciendo a todo aquel que lo tocara. El fatídico hallazgo lo realizó el sátiro Marsias, perteneciente al séquito de Dioniso y quien por cuenta propia aprendió a tocar maravillosamente el aulós, haciéndose rápidamente de fama, venciendo a todos los músicos que encontraba. Su confianza llegó a tal grado, que se atrevió (la famosa *hybris* que conlleva el castigo divino por la insolencia cometida y sostenida) a retar en duelo al dios Apolo. Este, encolerizado y con su lira en mano aceptó el reto, pero con la condición de que el vencedor haría lo que quisiera con el vencido. Hay versiones del mito que narran que el dios ganó sin mayor problema, otras cuentan que el sátiro fue el vencedor. En estas últimas versiones, con Marsias como vencedor, se cuenta que Apolo, humillado, retó a Marsias a tocar con su aulós boca abajo, tal como él mismo tocaba la lira, cosa que, por supuesto, resultó imposible a Marsias. En cualquier versión, con Apolo siendo mejor o con Marsias superando a Apolo, el sátiro es derrotado.

En este mito se reconocen los elementos antes expuestos y ordenados de la misma manera: la lira del lado del dios de la mesura, tal como se puede leer, por ejemplo, en el mito de Orfeo anteriormente mencionado. Por el contrario, el aulós está del lado del sátiro compañero de Dioniso y por lo tanto de lo orgiástico, de la desmesura, del *pathos*:

> […] su lado oscuro [de Dioniso] está ligado con potencias destructoras, con gritos intimidantes o lamentos: *anabóesis* [es decir*] exclamación, grito*, […] *alalázo* [es decir] *grito*

> *belicoso*, […] *ololygmós* [es decir] *grito agudo, lamento*, con música que induce a la locura y al asesinato (Chuaqui, 1994, p. 157, cursivas en el original).

Un par de comentarios de González (2007) suma a la clarificación de esta distinción fundamental en cuanto a los sentidos de la música de lira relacionada con Apolo y aquella del aulós propia de Dioniso. Se refiere primero a los dos poetas trágicos de la época preclásica: "Esquilo se refería a los tiempos de guerra como aquellos carentes de danza y de lira, y que sólo producían lágrimas. También Sófocles califica la muerte como un estado sin lira" (p.39-40); posteriormente es Heródoto de quien escribe, de quien dice que "se extraña por el hecho de que en Persia no se usara la música en los sacrificios, pues los griegos realizaban con música de flauta [aulós] tanto el sacrificio central como la preparación para la fiesta" (p. 40). Así, la guerra y la muerte estarían faltos de lira, faltos de la belleza y luminosidad del dios Apolo; mientras que en los ritos sacrificiales (en donde se da una muerte distinta a aquella de la guerra) y la fiesta que le sigue, correspondía más a la música dionisiaca. Había, en cuanto a las puestas en escena, un uso diferenciado del aulós en la tragedia y en la comedia, lo que producía efectos diferentes. Es necesario resaltar que Dioniso y su culto orgiástico estuvieron bastante difundidos en las polis griegas, su celebración se llevaba a cabo por medio de numerosas procesiones en las que, claro está, la música (y también la danza) jugaba un papel central en tanto muestras de *entusiasmo* (Espinar, 2011). La palabra no podría ser más adecuada, ya que refiere a inspiración divina, arrebato, éxtasis: el componente es *én-theos,* es decir, llevar un dios dentro: "Se llamará, pues, *entusiasmo*, que significa <<endiosamiento>>; pues ese delirio procede de la divinidad y lleva a nuestro impulso hacia Dios" (Rougemont, 1978, p. 61, cursivas en el original). El cortejo de Dioniso (opuesto al de Apolo) estaba *entusiasmado*, tal como también lo estaban, por dar otro ejemplo, las Sibilas al momento de dar los oráculos.

Como escribí antes, para los antiguos griegos la música provenía de lo divino, de ahí que tanto Homero como Heródoto, al inicio de sus poemas épicos (que como ya quedó asentado, siempre iban acompañados de música, eran cantados), hicieran invocación a las Musas, lo que no es sino otra manera de mostrar que son las Musas mismas quienes se expresan en boca del poeta. El poeta quien cantaba sus versos era, pues, un ser *excepcional* que poseía contacto directo con el orden de lo divino. Así se concebía en ese entonces al "poeta inspirado", *éntheos* (Redondo y Pérez, 2021, p. 45). El caso de Homero demuestra por sí mismo que los *aedos*[55] gozaban de un enorme prestigio y privilegio: tenían una gran influencia en la población, recibían honores propios de héroes y gobernantes; eran considerados como seres inspirados por las divinidades, seres ubicados entre los mortales y los dioses. Su utilidad social como educadores no se menospreciaba, ya que por medio de sus cantos daban ejemplos de comportamiento y difundían el conocimiento religioso, así como también eran capaces de hacer presentes los eventos del pasado. "Su

[55] Creadores de poemas épicos que, como ya se reiteró bastante, se trataba de poesía y música juntas.

papel de intermediarios se ve reforzado por la ceguera, con la que aparecen retratados tradicionalmente muchos de ellos y que marca un alejamiento de la realidad del presente y una conexión con el otro mundo, el arte divino y el futuro" (Espinar, 2011, p. 148).

Un momento de quiebre de gran importancia ocurrió con Pitágoras. Como es bien sabido, Pitágoras se dedicó de manera importante a las matemáticas. A él le debemos la famosa noción de la *música de las esferas*[56]. Pues bien, con él se abre la brecha entre la "música práctica" y la "música teórica" que, de una u otra manera, ocupará posteriormente tanto a Platón como a Aristóteles (Pérez, 2020). Pitágoras estudió la música desde la perspectiva de las matemáticas, aprehendiendo la regularidad de las frecuencias en los sonidos de las notas, estableciendo las relaciones entre ellas, siempre en función de regularidades matemáticas. Así, se colocaba por una lado el aspecto mítico profundamente enraizado en la población ateniense, y por el otro las metas ideales de la *paideia*: "la transición entre el ambiente mítico donde los sonidos eran parte fundamental del contenido transmitido por los humanos cuando eran poseídos por los dioses, y las complejas composiciones que dieron base a la cultura a través de la educación, tuvo lugar a partir del número" (Pérez, 2020, p. 30). Ahora bien, debe quedar asentado que esta "música teórica fundamentada matemáticamente" *nunca fue la música de los intérpretes*. Los poetas épicos o los trágicos posteriores a Pitágoras no escribieron su música siguiendo regularidades numéricas y, aunque es cierto que así se enseñaba en los establecimientos educativos, la realidad fue que siempre estuvo alejada de las creaciones e interpretaciones musicales como tales[57].

Ya posteriormente, en la Grecia clásica, resulta imprescindible la mención de Platón, si bien sea brevemente. Rivera (2013) asegura que hay cinco diálogos platónicos que sobresalen por el trato que en ellos se da al tema de la música, los cuales son: *La República, Las Leyes, Timeo, Fedón* y *Fedro*; por mi parte, no abordaré detalladamente cada uno de ellos, lo dejo más bien como señalamiento de la importancia del tema en Platón. Pues bien, siendo fiel a su filosofía moral, la música para Platón puede causar el Bien o alejar de él. La analogía es, por supuesto, la de la consonancia del alma: un alma *armónica* es un alma cercana al Bien. Tal idea se encuentra en estrecha relación con la famosa teoría de la *reminiscencia*: el alma es inmortal, por lo que antes de que se forme un cuerpo, el alma ya existe en el mundo de las ideas, donde está en perfecta consonancia con las esencias y, por lo tanto, con el conocimiento del Bien, de la Belleza, de la Justicia. Al unirse a un cuerpo, el alma *olvida* ("alétheia" es la palabra griega para

[56] Pitágoras hipotetizaba que la música producida por "las esferas" (los planetas) debía estar en función de las proporciones aritméticas de sus órbitas, de la misma manera en que el sonido producido por la lira dependía de la tensión de las cuerdas.

[57] Al quedar fuera de lugar el estudio de dicha "música teórica", remito a quien pudiera encontrarse interesado al artículo *Por la Proporción, Contra la Igualdad*, en el que González (2007) hace una breve pero muy precisa revisión de la teoría musical originada en Pitágoras.

“verdad”, que sería literalmente algo así como *desolvido*, a-létheia) la *consonancia* de las ideas por lo que sería tarea de la filosofía, de la matemática y de la música, lograr que el alma recuerde la consonancia esencial. Así, para Platón, la música posee sobre todo un carácter formativo-moral y debido a su enorme relevancia debe estar sujeta a normativas sumamente estrictas, evitando el desvío de las almas hacia el éxtasis y la desmesura, riesgo siempre presente. Recuerdo aquí, con Chuaqui (1994), que uno de los sobrenombres de Dioniso era *Lýsios*, “el que desata o libera”: “él es capaz de disolver los límites, de que sus ritos sean alegres, suaves, violentos, terribles y deriven en la muerte o en la instantánea inmortalidad del éxtasis; de que su locura induzca lo mismo al delirio sagrado o a la enajenación asesina” (Chuaqui, 1994, p. 196). Entonces, para Platón, hay cierta música que debe fomentarse, así como hay otra que debe rechazarse, tema tratado en el diálogo *La República* (Rivera, 2013).

Posteriormente, ya para Aristóteles, la música era considerada capaz de fuertes impactos de tipo moral en el alma, de aquí que a cuatro modos de melodías les hace corresponder cuatro efectos en el alma: 1) las *paideia* las consideraba pertinentes en el campo de la educación; 2) las *diagogé* eran las más adecuadas para el conocimiento; 3) las *paidiá* y *anapausis* para el juego y la relajación. Finalmente, 4) las *kátharsis* las consideraba de utilidad únicamente porque, según él, llevaban “a la purificación espiritual mediante una saturación de sentimiento y expulsión del exceso de emoción, quedando el alma equilibrada y purificada” (Espinar, 2011, p. 156). Como es por demás evidente, este tema de la *catarsis* aristotélica va a ser uno de los elementos que acompañarán tanto a la música en particular como a las demás artes en general durante largo, largo tiempo, si bien con sus modificaciones. Aunque profundizo en esta *institución* posteriormente, no quiero dejar de mencionar en este momento la sorpresa que me provoca que dicha noción de hace más de dos mil, siga tan “fiel” en nuestra época, colocándose como uno de los puntos clave con el que se pretende demostrar el relevante papel del arte en las sociedades capitalistas actuales. Regresaré críticamente a ello.

Otra figura por demás relevante es la de Aristóxeno, alumno de Aristóteles. Como se recordará, la música de regularidades matemáticas de Pitágoras se enseñaba en las escuelas de la Hélade, es decir, se buscaba que los poetas se hicieran de dichas reglas matemáticas y las aplicaran en sus creaciones. El señalamiento que hace Aristóxeno es que lo anterior nunca ocurrió, la música de los trágicos siguió por un camino, la de los matemáticos, por otro. Aristóxeno colocó en el debate la clara separación entre lo que llama “música teórica” inspirada en los pitagóricos, y la “música práctica”, aquella que efectivamente realizaban los poetas con sus medios y “que aprenden su oficio no desde textos teóricos sino desde su propia praxis” (Redondo y Pérez, 2021, p. 44). En cuanto a las reflexiones de los pensadores posteriores (epicúreos y estoicos), y después los neoplatónicos y neopitagóricos, consideran la música como “capaz de proporcionar una catarsis mística y salvífica” (Redondo y Pérez, 2021, p. 44).

Ahora bien, para empezar a enlazar con el siguiente periodo, surge la duda: si en la antigua Grecia la música no era una práctica independiente sino que formaba parte de un conjunto más amplio (las puestas en escena trágicas, los poemas épicos, o los rituales sacrificiales y bélicos), ¿cómo es que se conservó en Occidente la herencia del texto, pero no de la música? Pues bien, siguiendo a Bergua (2006), esto ocurrió con los padres alejandrinos quienes, al favorecer la dimensión de la palabra, se despreocuparon por la danza y los elementos musicales inherentes a la tragedia griega, quedando estas no más que como obras de lectura[58]. La relevancia de haber iniciado la construcción de este breve collage histórico desde la antigua Grecia, a pesar de que las prácticas musicales griegas no influyeran en Occidente, está en que ciertas concepciones sobre la música y los músicos perduraron, entre ellas la idea del arte como catarsis, pero también la figura del músico como "excepcional" (vehículo de comunicación divina, el *entusiasmo*).

Decido, a continuación, hacer un salto a la Edad Media, pasando por alto la revisión sobre el tema en Roma. La razón está en que, en las mismas referencias consultadas, en libros y artículos, no se dedican amplias palabras a Roma en cuanto al tema de mi interés. Por ejemplo, de acuerdo con Candé (1980), las prácticas musicales romanas son, como tal, griegas. Es decir, la música seguía cumpliendo las mismas funciones sociales, los mismos instrumentos, los mismos discursos y las mismas prácticas. Escribe el mismo autor: "On n'a jamais parlé d'eux comme de grands musiciens"[59] (Candé, 1980, p. 16). Entrar al detalle del periodo, me tomaría bastante tiempo, y me alejaría de manera importante del tema de esta investigación.

Edad Media

Con la difusión del cristianismo, las prácticas y discursos acerca de la música y de quienes se dedicaban a ella, cambiaron. Durante los primeros siglos, la enorme mayoría de la tradición griega y romana fue rechazada en Occidente. Se debe recordar el primerísimo papel que tuvo la religión en la vida cotidiana tanto en Grecia como en Roma por lo que, al promulgar la existencia de un único Dios durante la época cristiana, fue inevitable que la gran mayoría de la tradición grecolatina se dejara de lado. Recordando que Chuaqui (1994) demuestra que la *práctica* musical Occidental no tiene su origen en la antigua Grecia, Miller (1960) sostiene que en cambio la *teoría* pitagórica, platónica y aristotélica, sí pasaron a la Edad Media: "Greek theory had a marked influence upon theory in the Middle Ages. Such terms as *perfect consonance* (fourth, fifths, octaves) and *imperfect consonance* (thirds and sixths) come from Greek theory and are still used today"[60] (p. 4, cursivas en el original; los términos musicales en la cita serán abordados a lo largo de este apartado). Ahora bien, las *teorías* griegas sobrevivieron en las teorías de la Edad

[58] Como escribí en el primer capítulo, este movimiento de fractura lo realizó el mismo Freud.

[59] "Nunca se ha hablado de ellos como grandes músicos"

[60] "La teoría griega tuvo una gran influencia sobre la teoría en la Edad Media. Tales términos como *consonancia perfecta* (cuarta, quinta, octava) y *consonancia imperfecta* (tercera, sexta) vienen de la teoría griega y son usados aún en la actualidad".

Media Occidental, mientras que, siguiendo a Candé (1980), la *práctica* de la música griega, por su parte, se mantuvo presente pero en el Imperio Bizantino, es decir, en Oriente, lugar en donde floreció. Por supuesto, los grupos interlocutores de mi investigación están insertos, de manera por demás clara, en la tradición Occidental, por lo que los devenires en Oriente los dejaré de lado.

Así, de acuerdo con Miller (1960), el origen de lo que conocemos como música en Occidente se da en la Edad Media a partir del encuentro entre, por un lado, la *teoría* griega y, por el otro, las *prácticas* musicales tanto judías como de aquellas provenientes de Siria y Armenia. Manzanos (1975a) escribe por su parte que la música de la Edad Media era meramente vocal (sin acompañamiento instrumental) y *monofónica*, lo que quiere decir que todas las voces involucradas cantaban la misma nota, carecía de *armonía*[61]. Manzanos (1975a) escribe que fue a partir de la diferenciación en el *timbre*[62] de las voces que se introdujo la *polifonía*: se cantaba la melodía principal por un subgrupo del coro, y al mismo tiempo el otro subgrupo cantaba la misma melodía pero en intervalo de 3era[63]. Así, al ejecutar notas diferentes al mismo tiempo, nace la polifonía. Ahora bien, por su parte, Miller (1960) es mucho más cauteloso en cuanto a este tema: duda en la posibilidad de establecer de manera tan clara el origen de la polifonía, ubicándose del lado de aquellos que sostienen que en cuanto a dicho origen no hay nada seguro. En cambio, en cuanto a la *proliferación* de la práctica polifónica, con toda seguridad Miller (1960) menciona como causas la independencia tanto melódica como rítmica de las distintas voces; sin embargo ello, en sí mismo, tampoco dice mucho.

En la Edad Media, la música tiene *casi*[64] como única finalidad alabar a Dios. Manzanos (1975a) asegura que en esta época se presentó una muy importante disputa en cuanto a la música polifónica en la Iglesia: los representantes de esta última estaban bastante conformes con los cantos monofónicos (los famosos "cantos gregorianos"), sostenían que ellos eran más que suficientes para expresar

[61] Por armonía se debe entender, de manera sencilla, dos o más notas *diferentes* interpretadas de manera simultánea; por ejemplo, un Re y un Fa cantados al mismo tiempo por dos voces diferentes. La monofonía es, por el contrario, que todas las voces cantan la misma nota, o Re o Fa pero siempre la misma al mismo tiempo.

[62] El timbre es el sonido específico de cada voz y de cada instrumento. Así, gracias al timbre es que podemos distinguir cuál de nuestros conocidos habló en alguna reunión aún sin verlo. También el timbre permite distinguir cuando, por ejemplo *Czardas* de Vittorio Monti, es interpretada por violín o por acordeón, aunque ambos instrumentos toquen exactamente las mismas notas.

[63] En el canto *monofónico*, todas las voces cantan, por ejemplo, la nota Do. Después, todas las voces al mismo tiempo cambian a la nota Re. En el canto *polifónico* una parte del coro canta la nota Do, mientras que la otra parte y *al mismo tiempo*, canta la nota Mi; después la primera parte del coro cambia a la nota Re y la segunda parte cambia a la nota Fa. Así se cantan, *al mismo tiempo*, primero Do y Mi, después Re y Fa. El intervalo es de 3era porque esa es la distancia entre las notas que se cantan al mismo tiempo: "DO – re - Mi" en el primer caso, "RE - mi - FA" en el segundo.

[64] Las historias de la música se centran exclusivamente en la música de y para las clases privilegiadas: en la Edad Media son el clero y la aristocracia. Sin embargo, considero importante mencionar que no fue exclusiva de dichos ámbitos. Eckmeyer (2019) dice, por ejemplo, que las rebeliones campesinas de la Baja Edad Media tenían sus propias canciones, sin desarrollarlo debido a la falta de fuentes.

su amor y adoración a Dios mientras que los cantos polifónicos tenían complejidades innecesarias que harían que los fieles asistieran a los rituales sacros buscando sólo el regocijo en la música, dejando la adoración a Dios en segundo término. Esta disputa al interior de la Iglesia fue constante, sobrepasando incluso la Edad Media. Manzanos (1975a) escribe que así como había periodos en que la polifonía era permitida en la Iglesia, había otros en que se prohibía de nuevo y se regresaba a los cantos gregorianos.

De lo anterior se desprenden varias cosas, como la relación cercana de la música con la dimensión de lo sacro: en Grecia como parte constitutiva, en la Edad Media como un elemento que facilita el tránsito, la vía hacia Dios. Acorde con el punto anterior, también está el hecho de que en la Edad Media, al igual que en Grecia, la música no era una práctica independiente sino parte de un conjunto más amplio. Por supuesto, es llamativo que tal como en Grecia se presentó la disputa entre la música apolínea y dionisíaca, en la Edad Media la disputa fue entre la monofonía y la polifonía, lo que me lleva a preguntarme ¿por qué algo concebido actualmente como no más que mero "accesorio", como "pasatiempo", es capaz de despertar las más intensas disputas? Pues bien, para retomar otro elemento desprendido de los párrafos precedentes, es el hecho de que no existieran espacios exclusivos para escuchar música, mucho menos lo que hoy conocemos como "conciertos", es decir, actividades musicales a las que se asiste como público. Un concierto es un evento cuyo *principal motivo* es musical. En la Edad Media, esto no existía.

Se recordará que en Grecia tampoco había lugares ni eventos específicos para la música, ya que no era una práctica independiente y por lo tanto no tenía sentido tenerlos. En la Edad Media no existían porque la música se encontraba subordinada a la adoración divina (subordinación que no existía en Grecia). En la Edad Media el lugar para la música era la Iglesia, por lo que quien quisiera involucrarse en ella debía aprenderla y ejecutarla en el seno del clero pero, con todo, este no era lugar para escucharla. Tal y como asegura Manzanos (1975a), todos los músicos de la época, para devenir tales, debían ingresar a la Iglesia, tomar los hábitos religiosos. Por tal motivo es importante recordar la educación recibida durante la preparación en el sacerdocio. Vicente (2013) escribe sobre las llamadas "siete artes liberales", que se encontraban divididas en dos grupos conocidos como *trivium* ("tres vías") y *quadrivium* ("cuatro vías"). El primer grupo estaba integrado por las disciplinas propias del latín en tanto lengue, es decir, la gramática, la retórica y la dialéctica; mientras que el quadrivium constaba de aritmética, geometría, astronomía y, precisamente, música, lo que bien podría ser una marca de pitagorismo.

Ya en la Baja Edad Media (siglos XIV y XV, por lo tanto el último periodo de esta época), hay dos actores musicales "externos" al clero, por así decir, el *juglar* y el *trovador*. Desde ya, es necesario establecer que ambos son opuestos, el primero es perteneciente a la población más desprotegida, mientras que el segundo, aún

con limitaciones, forma parte del grupo de privilegiados de la época, demostrado por lo demás en la afirmación de Candé (1980) sobre la existencia de una mujer trovadora, la Condesa de Dic. Me ocuparé primero de los juglares para posteriormente dedicarme a la figura del trovador.

Eckmeyer (2019b) describe a los juglares como personas con múltiples actividades: malabarista, cuentacuentos, actor y músico; agrega que "son confundidos con delincuentes y salteadores de caminos, a todo lo cual se añade el condimento de lo diabólico, imprescindible para que la cultura medieval sancione definitivamente a estos sujetos y sus prácticas" (p.159). Todo parece indicar que gran parte de esta valoración negativa se debía a su carácter itinerante, se movían de una población a otra, no poseían un lugar fijo a pesar de que sus cantares tenían por tema los hechos de heroísmo de algún lugar en específico. Por supuesto, esto último no hace sino pensar en el importante papel que cumplían, no sólo de comunicación de lo que sucedía en los poblados ajenos, sino en cuanto a su papel como actores políticos: en sus cantares se producían discursos e imaginarios de localidades y personajes, discursos y significaciones que eran llevados a otras poblaciones: eran tanto comunicadores como productores de reputaciones.

Tan importante era el carácter ambulante del juglar para su valoración negativa, que el hecho de establecerse de fijo en un lugar, por sí sólo, fue una manera de mejorar la imagen que la población tenía de ellos (Eckmeyer, 2019b). Es gracias a este movimiento (o falta de movimiento, si se quiere) que cambian de denominación, de ahí en adelante serán conocidos como *ministriles*, músicos urbanos, lo que implicará su especialización en la interpretación musical desprendiéndose así, gradualmente, de sus otras actividades. Eckmeyer (2019b) coloca de manera esquemática pero bastante precisa estos dos momentos, el anterior del juglar y el posterior del ministril, sosteniendo que la práctica autónoma del primero venía acompañada de un constante batallar en la vida; mientras que con el paso al ministril, "los músicos perderán autonomía y si se quiere, el carácter contrahegemónico y subversivo del juglar; pero simultáneamente se convertirán en instrumentistas especializados, respetados, alabados: por lo tanto, *ciudadanos*" (Eckmeyer, 2019b, p. 160, cursivas en el original). El ministril contará con gran prestigio, con protección legal e incluso con permiso de ejercer alguna actividad comercial, lo que facilitará dejar atrás la incertidumbre de una existencia itinerante. El intercambio es de autonomía por seguridad económica: el ministril se somete a los caprichos del señor al que sirve, quien decide qué debe interpretar, de qué manera y hasta con qué instrumentos.

Sin embargo, una indicación relevante es que debido a su origen como juglar, cuyo espacio y prácticas se encontraban en la periferia de lo social[65], ya una vez en

[65] Eckmeyer (2019b) dice, por ejemplo, que hasta los sirvientes de más bajo estrato estaban en mejor posición que los juglares, ya que se tenían ciertas consideraciones hacia ellos, tenían una función reconocida en lo social, mientras que los juglares, no.

los nuevos espacios ganados en tanto ministriles, llevaron toda la carga histórica de canciones y música popular a las cortes, junto con la marca de los lugares comunes en las que solían interpretar y donde aprendieron su oficio. Lo precedente señala que la distinción entre juglar y ministril no se encontraba en la *práctica de la música* en sí misma, sino en cuanto al *reconocimiento social*. Lo demuestra Eckmeyer (2019b) al escribir sobre la oposición entre el violín y la viola da gamba: el violín era instrumento propio de los juglares, con toda la carga negativa que tenía este término; mientras que a la viola da gamba se le consideraba perteneciente a los estratos sociales refinados, de las cortes y de la aristocracia. Pues bien, aquellos juglares que lograron ser ministriles, llevaron el violín con ellos, introduciéndolo en las interpretaciones musicales de las clases privilegiadas. Aquí siquiera es necesario recordar la enorme relevancia actual del violín como instrumento, en contraste con la casi desaparecida viola da gamba.

La otra figura importante del periodo, exterior a las prácticas musicales de la Iglesia, fue la del *trovador*. Para Eckmeyer (2019a): “los trovadores son la expresión de un movimiento de clase ascendente dentro de la propia nobleza que irrumpe en un momento en que los nuevos nobles, por descendencia o por acceso a la condición de la caballería, llegan tarde al reparto de tierras” (p. 90). Los trovadores, así, se oponen a la figura popular del juglar en tanto provenían de la misma nobleza, si bien no del estrato más privilegiado de esta. Eckmeyer (2019a) sostiene que de los tres tipos de “vidas caballerescas”, a saber, 1) los caballeros más ricos y con mayores propiedades, 2) los caballeros quienes tenían propiedades suficientes como para ser “independientes”, y 3) los caballeros menos favorecidos y que, por lo tanto, se encontraban al servicio de los primeros; los trovadores tienen su origen en este último tipo. Al carecer de tierras, quedaron excluidos de “la revitalización y del auge del comercio y el crecimiento de las ciudades” (Eckmeyer, 2019a, p. 90), así que para mantenerse en la nobleza buscaron acomodo y manutención como cortesanos. Por supuesto, la figura del trovador, pero también la de ministril, al aparecer en la Baja Edad Media (S. XI-XV), ya se encuentran bastante más cercanas al Renacimiento, periodo que, como se verá enseguida, cuenta con una aristocracia fortalecida gracias, en parte, al debilitamiento de la Iglesia causado por la Reforma Protestante. La aristocracia, durante el Renacimiento, se encontrará en posibilidades de rivalizar con la Iglesia.

Renacimiento

Me permito iniciar con la siguiente cita de Eckmeyer (2019b): “ninguno de los músicos de los siglos XV y XVI tuvo modelos concretos de la música de la Antigüedad, como sí ocurría con sus colegas poetas, escultores y arquitectos, que en sus paseos por el campo esquivaban los restos de las culturas clásicas o se sentaban en ellos para disfrutar de un almuerzo al aire libre. La referencia al renacimiento en música fue siempre necesariamente indirecta” (p. 154). Teniendo lo anterior en cuenta, inicio el estudio de este periodo.

Como se sabe, en esta época cobran nueva relevancia los pensadores grecolatinos, sus textos son releídos y sus discursos puestos en circulación una vez más. No se debe pasar por alto que los más o menos mil años que van de la caída de Roma ("capital" del Imperio Romano de Occidente) a la caída de Constantinopla ("capital" del Imperio Romano de Oriente), no pasaron sin más; la relectura de los autores grecolatinos se vio trastocada por la Edad Media (en la cual los nombres de San Agustín y de Santo Tomás están entre los más relevantes). El Renacimiento fue testigo de varios acontecimientos fundamentales que cambiaron de fondo la generalidad de las relaciones humanas, con la naturaleza, con la divinidad, con la historia y, por supuesto, con la música y las demás artes. La caída del Imperio Romano de Oriente, el desvergonzado despojo del continente americano por España y Portugal, así como las fracturas que se dieron en la Iglesia iniciadas en el movimiento de Reforma y las acciones en respuesta de la Iglesia católica conocidas como Contrarreforma, fueron algunos de los acontecimientos que cimbraron la cotidianidad de la sociedad occidental.

Para ilustrarlo está el hecho de que, precisamente en el contexto de la Reforma y Contrarreforma, en el Concilio de Trento se pidió una vez más la prohibición de la polifonía. Sin embargo, el efecto fue contrario, lo prohibido fue el canto gregoriano (monofonía) desapareciendo de la Iglesia por alrededor de 300 años. Este cambio radical que implicó la aceptación completa de la polifonía en la Iglesia, para Manzanos (1975a) fue producto de la composición conocida como *Missa Papae Marcelli* de Giovanni Pierluigi, mejor conocido como Giovanni Palestrina. Esta composición se interpretó frente a los miembros del Concilio, quienes quedaron convencidos de que, por medio de la polifonía, era posible alcanzar y practicar la devoción, la espiritualidad e incrementar la fe. Ahora bien, no puedo sino hacer mención de que, para Candé (1980), esta "salvación" de la música polifónica por Palestrina no es sino un tipo de leyenda y, como tal, bastante exagerada. Sea la razón que haya sido, el debate entre la música polifónica y el canto gregoriano fue bastante extenso.

En esta época, la música siguió formando parte, como en la Edad Media, del quadrivium, por lo que todo aquel que pasara por la universidad, debía estudiar música (Vicente, 2013). Por supuesto, las iglesias y capillas continuaron siendo lugares privilegiados para aprenderla. Un señalamiento por demás relevante es aquel acerca del paso de los músicos de ser *artesanos* a ser *artistas*, lo que es, siguiendo a Vicente (2013) una distinción muy propia del Renacimiento. El que un miembro de la aristocracia tuviera cerca a algún artista reconocido, por el hecho mismo de ser su mecenas, incrementaba de manera importante su reputación. La clase social naciente (y que tardará aún un tiempo en terminar de establecerse), la burguesía, al acumular capital y entrar así en la batalla política, se ve a sí misma actuando al igual que las otras clases con quienes comparte intereses, a saber, la iglesia y la aristocracia, por lo que también empieza a hacer las veces de mecenas de diversos artistas, organizando discusiones sobre historia, literatura y demás artes

(Vicente, 2013). Efectivamente, al ganar reputación gracias al redescubrimiento de los textos grecolatinos, los músicos y demás artistas también logran entrar en círculos sociales de privilegio, con todas sus condiciones y beneficios. Sobre lo anterior se debe recordar que la práctica musical occidental no proviene de la tradición griega y, sin embargo, justifiqué antes el hecho de iniciar este breve collage histórico por Grecia debido a que todos los discursos e imaginarios que giraban en torno a la música los heredamos de ella. Esta herencia viene precisamente de las relecturas de los textos grecolatinos en el Renacimiento, por supuesto, con todas las modificaciones que produce el hecho de leer a los autores del pasado en un tiempo muy posterior.

Entonces, esta relación entre privilegios económico-políticos y búsqueda de reconocimiento social, durante el Renacimiento, se encuentra estrechamente enlazado con la relectura de los autores griegos y romanos. En las épocas anteriores, la situación era diferente: en Grecia la práctica de la música estaba mucho más difundida, mientras que en la Edad Media, si bien es cierto que se centraba casi exclusivamente en los servicios del clero, estaba destinada a eventos por demás públicos. En el Renacimiento aparece un "exclusivo comercio del arte": los grupos con privilegio, sobre todo económico (la burguesía, al ser la clase naciente, aún no ganaba reputación política pero ya se hacía sentir en el terreno económico), hacían las veces de mecenas de varios artistas, quienes realizaban sus obras, precisamente, para sus protectores. El arte inicia su largo trayecto hasta considerarse, finalmente, en un producto de lujo y, por lo tanto, fuera del alcance del grueso de la población (más adelante se verá el efecto que tiene ello en la distinción jerárquica entre arte y cultura popular).

Manzanos (1975a) sostiene que es en el Renacimiento que la música "adquiere una capacidad expresiva, que era casi desconocida" (p. 48). ¿A qué se refiere? A que a diferencia de la Edad Media en la que el uso del latín es exclusivo en los rituales de la Iglesia, el lenguaje que se usa para las composiciones musicales en el Renacimiento es el común, lo que de alguna manera exige que ellas (se debe recordar que toda pieza musical era sobre todo vocal, la música meramente instrumental aparecerá más tarde) sean cabalmente comprendidas por quienes la escuchan. Así es como las composiciones musicales se modifican según la métrica de las palabras. Muestra de lo anterior es el tratado *Dodecachordon*, escrito por Henricus Glareanus (seudónimo de Loreti), en donde explícitamente remite a los modos de la música griega. En dicho tratado, el argumento es que, al ser inherente a la tragedia, la melodía estaba obligada a respetar la métrica de los diálogos (Vicente, 2013). Para Manzanos (1975a), es gracias a este esfuerzo por hacer del texto de las piezas musicales comprensible, que se agrega y se pone en primer lugar el "valor expresivo" de la música. Esta indicación es relevante, ya que, al contrario de la Edad Media en donde la música era no más que una vía, un transitar en el camino hacia Dios, en el Renacimiento no es tanto medio sino la *expresión misma*. De lo anterior se desprende un fenómeno interesante, y es que

gracias al uso de la lengua de la población es que la música empieza a hacerse de otros espacios, otros escuchas. Así, Manzanos (1975a) puede escribir: “La *chanson* no era música religiosa sino profana y propia para el esparcimiento, el recreo, la diversión y la danza” (p. 49, cursivas en el original). Por su parte, Vicente (2013) agrega que con motivo de eventos civiles y religiosos, se presentaron cada vez más ocasiones a la generalidad de la población para participar de la música.

Además de este primer señalamiento de una música creada sin tomar en cuenta ningún tipo de ritual religioso, es decir, que en “las obras musicales compuestas durante la época, se produce un fenómenos de laicización y, por consiguiente, empiezan a afirmarse formas musicales de tipo profano” (Vicente, 2013, p. 40), quizá como consecuencia del debilitamiento *institucional* de la Iglesia a partir del conocimiento de seres humanos extraños para los europeos, así como por el movimiento de Reforma, Manzanos (1975a) escribe que es en el S. XIV que Andrea Gabrieli (1510-1586) será el primer compositor en crear música enteramente instrumental. Gabrieli compuso obras en las que las voces, y con ellas las palabras, desaparecen, lo que resulta bastante llamativo, por la razón siguiente: en el Renacimiento, en donde aparece por primera vez la idea de la “expresividad” de la música debido al acomodo de ella a la palabra popular, de manera paralela es que esa misma palabra que sirvió de puente para lograr tal, esa palabra, a la par, desaparece de la música, pero dejando tras de sí ya el reconocimiento expresivo de esta. Así, “el fin de la música de este periodo es la de involucrar al público en la trama del ‘discurso música’ y, para lograrlo, esta debía tornar a la sencillez, a la claridad y la racionalidad” (Vicente, 2013, p. 43).

Para entender de manera cabal la aparición de la música enteramente instrumental, es necesario tomar en cuenta que la conformación de soprano, mezzo soprano, tenor y bajo, que “son todavía la base de todo conjunto coral polifónico y armónico” (Manzanos, 1975a, p. 48) viene desde el Renacimiento, en el S. XV. Un conjunto coral es polifónico porque esas cuatro voces llevan a cabo sonidos simultáneos de altura diferente. Pues bien, en el Renacimiento era común el uso del laúd (puesto de manera simple y con la única intención de que se comprenda el argumento ha desarrollar, diría que es un tipo de antecesor de la guitarra) como acompañamiento de las voces; sin embargo, el laúd era usado como instrumento *monofónico*, se tocaba de tal manera que producía un solo sonido a la vez. Posteriormente se notó que el laúd tenía propiedades que permitían la ejecución simultánea de dos o más sonidos (de ahí la comparación que hice antes con la guitarra, ya que es conocida la forma actual en que se interpreta, tocando una sola cuerda a la manera monofónica o bien, varias cuerdas al mismo tiempo, “rasgueo”, de manera polifónica), lo que aumentó considerablemente la exigencia técnica del intérprete. Es en este conjunto de discursos, prácticas y universos de significación que tiene su origen la noción del *virtuoso*, aquel músico fascinante por sus muy precisas habilidades al interpretar, en *un* solo instrumento, las *cuatro* voces de un conjunto coral. Con estos antecedentes es que será hasta finales del S. XVI y

principios del S. XVII que la música instrumental tendrá mayor relevancia que la música vocal.

En continuidad con esta creciente relevancia de la música instrumental, no está de más el señalamiento de Miller (1960), quien sostiene que a partir de 1600 se da un importante cambio en cuanto a los instrumentos se refiere, ya que casi ninguno de aquellos que solían ser comunes antes de 1600 sobrevive sin modificaciones importantes (a excepción del oboe): los teclados como el clavecín, clavicémbalo y clavicordio serán reemplazados por el piano; la familia de las violas, como la viola da gamba, será remplazada por la familia de los violines; la familia de las flautas de pico será reemplazada por la flauta transversa; la guitarra toma el lugar del laúd (si bien la primera nunca ha alcanzado la enorme popularidad que tuvo el segundo en su momento). Se debe hacer mención de que este desplazamiento se llevó a cabo de manera gradual durante todo el S. XVII y parte del S. XVIII.

Ahora bien, no se debe caer en el error de asumir que a partir del Renacimiento, con las nuevas técnicas de composición practicadas en función del lenguaje ordinario y con la aparición de la música instrumental, la Iglesia abandonó la música sin más. Por el contrario, la Iglesia Católica, a pesar de las nuevas formas musicales que aparecían, continuó siendo durante el Renacimiento sin lugar a dudas la principal benefactora de la música en particular, y del arte en general y, con ello, una poderosa guardiana de las formas instituidas. Por ejemplo, como he venido mencionando en este subapartado, mientras aparecían nuevas formas musicales en lengua popular la Iglesia siguió usando el latín, considerado como "lengua culta". Siguiendo el siempre presente debate entre el uso de la polifonía en la Iglesia, Candé (1980) escribe que durante el siglo XVI se sumaba una preocupación más a las ya expuestas por los Papas, a saber, que el ensamble de varias voces dificultara a los fieles la comprensión de los textos de la liturgia, agregando, con mucha razón "Comme si le fidèle moyen comprenait le latin!"[66] (p. 40). Es decir, el asunto problemático no era la comprensión o no de la liturgia, sino los efectos de la música en la feligresía. Pero los "efectos morales" no era la preocupación única de la Iglesia, como demuestra también el debate entre el Rey Carlos IX de Francia y el parlamento del mismo país, con pretexto de la fundación de la Academia de Antoine de Baïf, que tenía por finalidad redescubrir los ritmos y géneros melódicos de la poesía y música de las antiguas tragedias griegas: Carlos IX la apoyaba pensando en que tendría efectos positivos en la ciudadanía en general, mientras que el parlamento la rechazaba argumentando que tal iniciativa haría correr muchos peligros a la juventud con sus tentaciones inmorales (Candé, 1980). Lo anterior remite a la "de-formación" moral que preocupaba a Platón y a Aristóteles en cuanto a la música dionisíaca.

[66] "¡Como si el creyente promedio comprendiera latín!"

Antes de continuar agregando *imágenes* a este breve collage histórico, resulta interesante mencionar la figura de los *castrati*, quienes aparecieron en el S. XVI. Como es sabido, los castrati fueron varones adultos literalmente castrados en la infancia, con la única intención de evitar las modificaciones vocales producto de la pubertad:

> Imaginez l'effet produit par une voix très pure de soprano ou d'alto, très bien travaillée depuis l'enfance, soutenue par des muscles et des poumons d'homme… La voix des castrats réunit la puissance et la légèreté; ils sont capables de tenir des longues notes filées, sans défaut, de vocaliser interminablement sans respirer, de produire aussi bien des sons d'une douceur infinie que de terribles sons cuivrés[67] (Candé, 1980, p. 46).

Esta práctica fue utilizada por la Iglesia en el mismo siglo mencionado con anterioridad, práctica que no tardó en desaparecer. Sin embargo, podría considerarse como un ejemplo por antonomasia de que la música es una práctica de modificación corporal; la diferencia más obvia es que, en el ejemplo de los castrati y contrario a los grupos interlocutores de mi investigación, no puede considerarse a manera de *técnica de sí*, ya que la castración se llevaba a cabo contrariamente a su voluntad.

Continuando con la producción de instrumentos musicales (los castrati eran una manera de producir voces deseadas, es decir, de crear un instrumento musical), me gustaría citar el proceso que llevaba a cabo el *luthier* más famoso de la historia, Antonio Stradivari (1644-1737), creador de los famosos violines Stradivarius:

> […] cuando recibía un encargo, prometía entregar el instrumento para un año después o más tiempo. Escogía una mañana de tiempo claro y cielo azul y se iba al bosque de arces, cercano a Cremona, pasaba la mañana observando los árboles, viendo la dirección del viento y de la sombra o de la luz del sol; observaba la humedad del suelo y escogía un árbol que hubiera crecido protegido del viento y en suelo más bien seco y pedregoso, ponía el oído en el tronco y lo golpeaba con los nudillos de las manos para calcular su sonoridad y finalmente decidía cuál de los árboles era el mejor. Derribaba personalmente, junto con sus ayudantes, el elegido y todavía buscaba las partes del tronco que eran más adecuadas. En su taller cortaba la madera en láminas delgadas y examinaba con una lente la veta y el dibujo que ésta hacía. Por fin, empezaba la construcción del instrumento, ésta se realizaba con el mismo cuidado que se había puesto en la selección de la madera y varios meses después, cuando había hecho pruebas, puesto diversas capas de barniz, cuando había secado y vuelto a secar y ejecutado mil diversos detalles, entregaba el instrumento a su dueño (Manzanos, 1975a, p. 83-84).

Justifico la larga cita debido a que no deja de hacer eco a la investigación que aquí comunico. El proceso de creación de Stradivari contrasta tan radicalmente con los tiempos actuales, que no puedo evitar realizar algún comentario. Para empezar y que es por demás obvio, el contraste entre el proceso de construcción

[67] "Imaginen el efecto producido por una voz muy pura de soprano o de alto, muy bien trabajada desde la infancia, sostenida por músculos y pulmones de hombre… La voz de los castrati reúne la potencia y la ligereza; son capaces de mantener largas notas hiladas, sin fallas, de vocalizar interminablemente sin detenerse a tomar aire, de producir tanto sonidos de una dulzura infinita como terribles sonidos de cobre"

de los violines Stradivarius y la fabricación de mercancías ordenada por el capitalismo actual, en donde toda mercancía debe ser prontamente desechable para forzar al comprador a consumir de nuevo. Esta anécdota me recuerda que para *amar* (en este caso, la música) se requiere tiempo, quizá por eso no es sorpresa que la música y demás formas artísticas hayan sido practicadas sobre todo por las clases privilegiadas, quienes históricamente han contado con el tiempo para involucrarse en el arte (a la manera de la anécdota que cuenta Foucault, 1982, al inicio de *La Hermenéutica del Sujeto*, sobre el Lacedemonio quien responde a aquél que le pregunta por qué no se dedica a cultivar su campo "si tuviera que dedicarme al cultivo, mis manos estarían ocupadas como para dedicarse a mí mismo"), a tal punto que parecen ser exclusivas de "gusto refinado" de dichas clases, lo que no es sino un prejuicio.

Barroco

> Los músicos serán los llamados a recoger, algún día, con gritos de embriaguez y el profundo frenesí de un mundo que se descubre a sí mismo, el arma esplendorosa que ella [la pintura alemana del Renacimiento] no supo empuñar. E. Faure[68]

Ya en el periodo posterior, el Barroco, Bejarano (2019) asegura que se conservan, con sus modificaciones, los mecenazgos del periodo anterior y, por lo tanto, el uso político de la música y de las demás artes. La misma autora recuerda que durante el barroco no existía nada parecido a lo que actualmente conocemos como "repertorio clásico" (obras consideradas "trascendentales" y que, en su condición de tal, se interpretan de vez en vez, en diferentes latitudes geográficas; el ejemplo por antonomasia es, por mucho, la 9va Sinfonía de Beethoven) sino que, más bien, las piezas musicales se concebían para ser escritas e interpretadas una vez (o unas pocas veces), y de manera local. La creación musical era constante, los mecenas tenían por regla pedir obras nuevas continuamente, de ahí que sea bastante común encontrar a compositores que "se citan a sí mismos", es decir, usan ciertos temas de alguna de sus obras en otras, en diferentes tonalidades o para ser interpretada por un conjunto de instrumentos diferente. El caso paradigmático sería el de Antonio Vivaldi, pero también es bastante común en Johann Sebastian Bach y en el resto de los compositores del periodo.

No se debe omitir que fue durante el barroco que la música alcanzó su grado más elevado de complejidad, al menos en cuanto a técnicas de composición se refiere: si bien antes la polifonía era construida con una melodía principal acompañada por la armonía, es distintivo del periodo barroco la composición musical en la que se encuentran múltiples melodías más o menos independientes entre sí; las múltiples melodías son parte de la misma pieza musical por lo que deben guardar coherencia entre ellas (consonancia), pero no sirven enteramente de apoyo las unas a las otras, las líneas melódicas son distintas. El nombre de esta

[68] *Historia del Arte. Historia del Renacimiento* (Faure, 1972, p. 390)

modalidad musical es *contrapunto*, y sus formas más representativas son el *canon* y la *fuga*; el ejemplo más conocido de canon es el famosísimo *Canon en D mayor*, de Johann Pachelbel, en cuanto a la fuga la también muy famosa *Toccata y Fuga en D menor BWV565*[69] así como *El Arte de la Fuga BWV1080*, ambos de Johann Sebastian Bach.

Basta con escuchar alguna de las tres piezas mencionadas en el párrafo anterior para entender por qué Manzanos (1975a) describe la música del barroco como "matemática de los sonidos" (p. 91). Según este mismo autor, durante el Barroco (1600-1750 aproximadamente) en Europa se tenía la creencia de que ya no había nada más que descubrir, nada más que conocer y nada por cambiar. Todo se creía ya conocido, todo estaba en su lugar, de ahí que se pensara que la única manera de seguir haciendo música era perfeccionarla. Los compositores barrocos se dedicaron al perfeccionamiento de la técnica instrumental (los compositores eran excelentes instrumentistas, sobre todo destacaban en los instrumentos de teclado, como el órgano y el clavecín) y del contrapunto. Una vez más, las opiniones de Miller (1960) van en sentido opuesto a las de Manzanos (1975a) ya que él argumenta, a diferencia de la interpretación del barroco a la manera de "matemáticas de los sonidos", que lo que se buscó fueron nuevas formas de *expresión dramática*. Para fortalecer su interpretación, Miller hace mención de la *Camerata*, nombre que llevaba un grupo de nobles de Florencia, Italia, quienes pretendían revivir la antigua tragedia griega, situación que resultó, más bien, en una nueva forma musical: la ópera. Más allá de indagar si el barroco tenía ideales matemáticos o dramáticos, es claro que la música barroca cuenta con un altísimo grado de complejidad a nivel composición y, por lo tanto, a nivel interpretación, sin desatender de ninguna manera la expresividad, reconocible en la gigantesca, monumental *St. Matthäus Passion BWV 244*, de Johann Sebastian Bach.

Manzanos (1975a) escribe que Bach abandonó varios empleos debido a que las obras que se le pedían iban en contra de sus ideales. En efecto, "Bach quería hacer una música más artística para la mayor 'Gloria de Dios' como él decía y se le pedía algo simple y sencillo" (Manzanos, 1975a, p. 110). Durante el barroco, siguiendo a Bejarano (2019), las ofertas por parte del clero a los compositores muestran "una posición de fuerza por parte del músico" (p. 13), se encontraba en posibilidad de negociar el salario. Para Bach, aceptar el puesto de *cantor*[70] en la

[69] Las siglas "BWV" hacen referencia al catálogo de la obra específica de Johann Sebastian Bach. Los compositores no tenían la costumbre de ordenar sus obras, el trabajo fue realizado posteriormente por diversos musicólogos en cada caso. Así, el catálogo completo de las composiciones de Bach es BWV (*Bach-Werke-Verzeichnis*, "Catalogo de las Obras de Bach"), mientras que el de Mozart, por poner otro ejemplo, es KV (*Köchel Verzeichnis*, "Catálogo Köchel", nombre del musicólogo que lo llevó a cabo). En compositores no tan prolíficos, no es frecuente el uso de la referencia del catálogo (en muchos casos, siquiera se han hecho), como en el caso de Pachelbel.

[70] Puesto que, a pesar del nombre, no se reducía a "cantar". Las actividades del cantor eran: enseñar música y latín, dar clases de catecismo, interpretar una cantata cada domingo y durante las festividades; el cantor no podía ausentarse de sus labores sin el permiso del consejo municipal (Candé, 1980).

Escuela de Santo Tomás le permitió dedicarse a la música que él pretendía perfeccionar. Manzanos (1975a) cuenta que Bach, un año antes de morir quedó completamente ciego y en tal estado fue como dictó sus últimas obras, hasta el día en que murió. Es de notar, debido a lo cercano de lo que vivió Bach con mi investigación (*mutatis mutandis*), que por un lado tuvo conflictos con varios de sus empleadores porque no le permitía escribir la música que él concebía, ocasionando que los abandonara para buscar opciones en donde se le dejara escribir la música que considerara mejor, aún sin que se acompañaran de mejoras en el salario; por otro lado "No ambicionó honores, prestigio, ni reconocimiento, nunca se hizo publicidad ni disputó con nadie empleos o privilegios" (Manzanos, 1975a, p. 111); tampoco creía en el llamado "genio musical", para él "la maîtrise qui fait croire au génie s'obtient par le travail et la reflexión, et le chef-d'oeuvre impérissable n'est que le fruit d'un effort particulier"[71] (Candé, 1980, p. 85). No pretendo llevar a cabo una analogía superficial y afirmar que es por lo que atraviesan los músicos interlocutores de esta investigación, sino dejar el señalamiento de la insistencia en la práctica de la música frente a diversas dificultades. Me pregunto qué habría sido de la música después de Bach si él, en su primer empleo, hubiera aceptado hacer la música que se le pedía con tal de no arriesgar un ingreso estable, de *evitarse dificultades*.

Tal como muestra el ejemplo de Bach, los compositores debían producir cantidades importantes de música ya que se encontraban bajo la exigencia de estrenos continuos, por lo que estaban sometidos a los calendarios de los diversos eventos, de los que dependían los pedidos. Como escribe Bejarano (2019), la regla era que, una vez interpretada la pieza compuesta para la ocasión, no se la volviera a interpretar porque cada ocasión se exigía música nueva (ya escribí que una de las estrategias de los compositores era "citarse a sí mismos"). Así las cosas, los compositores se encontraban en una relación de subordinación en la que la "musicalidad" de su obrar estaba en función de quien pagaba las cuentas. La misma autora agrega que gran cantidad de las dificultades registradas entre mecenas y protegidos se debieron, precisamente, a la cuestión de la exclusividad de las labores de los músicos. Si la música interpretada en una iglesia o capilla era parte por demás relevante en cuanto al reconocimiento, a la reputación se refiere, era de esperarse que no quisieran compartir al músico en cuestión. Candé (1980) menciona, para ilustrarlo, que cuando Bach decide dejar Weimar, el duque de la localidad, furioso, lo encierra para retenerlo bajo su servicio. Tan importante era la música en esta época, que incluso se fundaron orfanatos con la intención de formar a los niños que serían los futuros músicos de las capillas e iglesias (Bejarano, 2019).

Si bien los músicos bajo el mecenazgo ya sea de la Iglesia o de la aristocracia contaban con ingreso fijo, también se daba la modalidad en que se encargaba alguna pieza a un compositor, por la que se pagaba sin más, "por encargo". Bajo esta modalidad se dependía de la necesidad de quien solicita las piezas musicales,

[71] "La maestría que hace creer en el genio se obtiene del trabajo y el pensamiento, y la obra maestra imperecedera no es sino el fruto de un esfuerzo particular"

por lo que no se encontraba en la modalidad del ingreso fijo. Por lo tanto, de entre todos los músicos de la época, los más favorecidos económicamente eran, sin lugar a dudas, aquellos bajo el servicio de la Iglesia:

> Los músicos bajo el servicio permanente de la Iglesia eran indiscutiblemente privilegiados entre sus colegas. Disfrutaban de una nómina mensual que les garantizaba una estabilidad, y que venía incrementándose conforme ganaban antigüedad y promocionaban en la jerarquía interna. Por si fuera poco, podía solicitar al cabildo ayudas de costa, préstamos y adelantos de salario en circunstancias adversas permisos para desplazamientos, bajas por enfermedad, jubilación pagada, protección para sus viudas y oportunidades profesionales para sus hijos y aprendices (Bejarano, 2019, p. 25).

El virtuosismo, que como ya escribí tiene su origen en el Renacimiento con el esfuerzo por interpretar piezas polifónicas en el laúd, refuerza su importancia a lo largo del barroco, tanto así que los instrumentistas empiezan a "especializarse". Anteriormente, quien escribía música también la interpretaba en múltiples instrumentos sin grandes dificultades, la escritura musical era la misma para todos los instrumentos. En el barroco se empiezan a distinguir particularidades de cada uno de ellos, patente en que de ahí en adelante habrá *particellas*[72] para órgano, *particellas* para oboe, *particellas* para flauta, etc., con señalamientos específicos de cada instrumento. Como escribí, el reforzamiento del virtuosismo se relaciona con esto, ya que para tener un dominio cada vez más completo del instrumento (el que sea), se requiere más dedicación a ese único instrumento. Antes y durante el barroco, había compositores que a la vez eran cantantes, violinistas, clavecinistas, flautistas y demás; actualmente hay sólo oboístas, sólo cellistas, sólo pianistas, sólo guitarristas, sólo bateristas. Se me dirá que hay excepciones. Pues bien, yo pediría que se me mostrara que las excepciones son todas *virtuosas* en múltiples instrumentos, y no que sólo poseen un nivel interpretable de los mismos. Este argumento se aclarará más adelante, al escribir acerca de algunos de los virtuosos más famosos de la música occidental.

Las características anteriores, a saber, el virtuosismo y el reconocimiento del que ya gozaban ciertos músicos, sumado al hecho de que solían ser bastante prolíficos en cuanto a número de composiciones se refiere, refuerzan el uso político que se venía haciendo de ellos durante el Renacimiento. Si bien es cierto que la Iglesia siempre fue un actor principal en cuanto a la producción e interpretación musical se refiere, no siempre ha sido de la misma manera, ni por los mismos intereses. A diferencia de la Edad Media, durante el Barroco la Iglesia entró al juego del reconocimiento y de la reputación, lo que no es sino la marca de que ya había transcurrido el Renacimiento. Sin embargo, sus "oponentes" no era ni la aristocracia ni la burguesía, sino que, más bien, fueron las mismas iglesias y capillas quienes competían entre ellas por el favor de los feligreses y por el reconocimiento de las

[72] Siendo precisos, *partitura* es aquella escritura musical que contiene la totalidad de instrumentos a interpretar en una pieza dada, mientras que *particella* se refiere a la escritura musical para un solo instrumento. Así, en la actualidad, el director de orquesta es el único que cuenta con *partitura*, mientras que los instrumentistas tienen cada uno la *particella* de su instrumento.

demás iglesias. No debe olvidarse que, como escribí ya, en el barroco la música fue sobre todo local.

Concuerdo con Bejarano (2019) cuando escribe que la historia de la música suele ser la historia biográfica de los compositores ya reconocidos (la "historia personalista", para Díaz, 2016), por lo que se deja de lado tanto a los intérpretes como a los *luthiers*. En su artículo, la autora estudia el periodo barroco esforzándose por evitar, precisamente, hacer otra historia personalista más, gracias a lo que puedo realizar algunos comentarios sobre dicho periodo; por el contrario, en cuanto a los otros periodos musicales no encontré textos acerca de los intérpretes. Pues bien, en el Barroco los intérpretes, a diferencia de los compositores, contaban con "un mercado más amplio" (Bejarano, 2019, p. 25), pero con una menor estabilidad y seguridad económica y, muchas veces también, sin espacios en donde tocar sus instrumentos. Para conseguir una posición bajo el servicio del clero o la monarquía, los intérpretes debían superar una prueba de ingreso (un tipo "examen de admisión"), pruebas que no siempre eran difundidas públicamente. A diferencia de las múltiples actividades de los compositores bajo el servicio de algún personaje privilegiado, a los intérpretes, cuando conseguían dicha posición no se les pedía más que asistir a los ensayos, y no ausentarse en los eventos organizados por sus mecenas.

Bejarano (2019) asegura que la situación de los intérpretes quienes no se encontraban bajo la protección ni del clero ni de la monarquía, era tal que solían emplearse bajo el régimen del salario anual en cabildos civiles. Como ya escribí, esto se debía a que los eventos musicales organizados por los cabildos civiles no eran frecuentes, lo que se veía reflejado en el bajo ingreso económico de los intérpretes sin posición fija. A estos no se les exigía exclusividad, por el contrario, se les alentaba a buscar ingresos diversificando sus actividades. En este tema, es importante la situación de los conventos, en lo que era común que a aquellos quienes mostraban facilidad para la música se les educaba para especializarse y se les exentaba de dote. Esto facilitó, siguiendo a Bejarano (2019), la práctica profesional de la música por parte de las mujeres: se les permitía mostrar sus cualidades musicales (no sin prejuicios, lamentablemente) a tal grado que, cuando las habilidades de una intérprete eran excepcionales la noticia circulaba en las calles y, muy de vez en cuanto, músicos ya consagrados iban a los conventos para dar clases particulares a las intérpretes. Bejarano (2019) sostiene que, de hecho, algunas de ellas lograron hacer carrera musical en las mismas cortes. Sería muy interesante e importante seguir estas carreras en los diversos ámbitos (convento, eventos musicales, corte), pero la autora no da más detalles (quizá, como con las canciones de las rebeliones de la Edad Media, no haya registros pormenorizados).

Clasicismo

Para abrir el periodo clásico de la música, Manzanos (1975a) cree necesario aclarar que, técnicamente, es erróneo referirse a la música de la que he venido construyendo este apartado, en general, como "música clásica". Los periodos que

los historiadores de la música han establecido y que he venido revisando, cuentan con una forma distintiva de hacer música, de ahí que es más o menos sencillo, al escuchar alguna obra desconocida, intuir de manera más o menos certera en qué periodo fue escrita: si es renacentista o contemporánea, barroca o romántica. Es por ello que es técnicamente erróneo referirse a Vivaldi o Bach (barroco), o a Chopin y Debussy (romanticismo) como "música clásica": siendo precisos, el periodo clásico de la música es muy, pero muy breve, alrededor de cuarenta años (de 1750, año de la muerte de Bach, a 1789, año en que acontece la Revolución Francesa, según convinieron los historiadores de la música). Por mi parte, no me preocupa en absoluto cuidar la referencia "correcta" a las obras por medio de la nomenclatura especializada. Más bien me interesa el fenómeno mismo del por qué ocurre esto: a manera de *intuición* (es decir, una primera aprehensión intelectual y, por lo tanto, que requeriría de elaboración posterior), se me ocurren un par de cosas: 1) es posible que se relacione con que dos de los músicos más célebres y famosos hayan sido precisamente del periodo clásico de la música: Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) y Ludwig van Beethoven (1770-1827), si bien la última parte de la obra de este último ya cuenta con tintes del romanticismo; 2) hacer de la totalidad de la música académica algún tipo de "unidad" para mejor oponerla a la música popular, en donde la "música clásica" sería propia del "refinamiento" y "mejor gusto" de las clases privilegiadas, mientras que la música popular sería propia de la clases carentes de "buen gusto"; en otras palabras, algún tipo de prejuicio discriminatorio y clasista.

¿Haría falta algún señalamiento que apoyara aunque fuera débilmente mi intuición anterior? Pues bien, Manzanos (1975a) abre su apartado sobre el periodo clásico de la música de la manera siguiente: "la sociedad culta y aristocrática, principal consumidora de la música en esos tiempos [clasicismo], consolida una manera de vivir" (p. 127), y más adelante en la misma página "Las clases aristocráticas se sintieron seguras, habían adquirido mayor cultura, bienestar y refinamiento". Por otro lado, y para contrastar, Miller (1960) escribe a qué hace referencia el término "clásico": "The term 'classical' in music conforms to the ideals of the Apollonian cult of Ancient Greece: objectivity, emotional restraint, clarity of form, and adherence to certain structural principles" (p. 113). Pues bien, después de las breves observaciones anteriores, sigo adelante. Lo primero que llama la atención es que en el periodo clásico se empieza a desdibujar la relación tan cercana entre música e Iglesia. Aún presente, la Iglesia pierde poco a poco el protagonismo que gana la aristocracia. De hecho, es fácil reconocer que el periodo convenido por los historiadores de la música para el clasicismo coincide, precisamente, con el llamado *despotismo ilustrado*, por lo que no es de extrañar la difuminación de la Iglesia, al menos en la historia oficial.

Además de la evidente pérdida de la Iglesia como principal protectora de las artes, Benlloch (2009) menciona otra característica relevante del periodo clásico, a saber, el fortalecimiento de la burguesía y con ella, la concepción del ser humano

como dueño de sí mismo, lo que conllevó el esfuerzo de los músicos para pasar de "criados y sirvientes a trabajadores libres" (Benlloch, 2009, p. 159). Por mi parte, considero que la noción de "libertad" bajo el capitalismo debe abordarse de manera crítica en tanto es uno de sus principales temas de propaganda. La clara muestra es el caso de Boccherini (1743-1805), famoso músico del periodo quien murió en la miseria al no encontrar algún puesto durante los últimos años de su vida, pero también el propio Mozart, como se verá a continuación.

Monseñor Colloredo, quien era arzobispo de Salzburgo, aceptó a Wolfgang Amadeus Mozart bajo su patronazgo por intermedio de Leopold Mozart, el padre de Wolfgang, quien buscaba para su hijo no más que un ingreso económico seguro. El hecho de renunciar a dicho patronazgo por parte del joven Wolfgang Amadeus dañó irremediablemente la relación con su padre[73]. El motivo de que Mozart decidiera dejar Salzburgo fue que se le prohibía escribir música por "inspiración propia", sólo podía escribir aquellas obras que monseñor Colloredo le encargara explícitamente, y con todas las especificaciones que se le señalaran. Se dirigió a Viena, donde su carrera fue turbulenta a la par que empeoraba la relación con su padre. Pasó de emplearse por la Iglesia a colocarse bajo la protección de la aristocracia y, sin embargo, tan pronto consiguió la posición de compositor de la Corte Imperial de Viena, la abandonó, escribiendo en su renuncia: "Se me paga mucho por lo poco que hago y muy poco por lo que soy capaz de hacer" (en Manzanos, 1975a, p. 146). Una vez que Mozart perdió su posición como músico tanto en la Iglesia como en la aristocracia, quedó en el desamparo, muriendo muy joven y en la miseria económica. Se cuenta que el día de su entierro llovía, y que las pocas personas que formaban parte del cortejo fúnebre empezaron a abandonarlo. Finalmente, su cadáver fue colocado en una fosa común/comunitaria a causa de la carencia de recursos económicos con que contaba en vida. La versión más reconocida en la actualidad, es que en la época y localidad de la muerte de Mozart se había pasado una ley que mandataba que sólo los miembros de la aristocracia y del clero fueran sepultados en cementerios, mientras que el resto de la población debía ser enterrada en fosas comunes (Benlloch, 2009). Cualquiera que haya sido la razón de que el cuerpo de Mozart terminara en una fosa común, lo indudable es que murió en la pobreza.

Más allá de la mera anécdota, me gustaría resaltar algunas cosas. Primero, y a diferencia de los compositores de periodos anteriores quienes iban de parroquia en parroquia, Mozart pasó de la Iglesia a quedar bajo la protección de la aristocracia. Como escribí antes, el periodo coincide con el despotismo ilustrado, por lo que sería erróneo (por ingenuo) pensar que la aristocracia buscaba proteger a los artistas por el arte mismo. Por el contrario, en aquella época se hacía un uso político de éste tal

[73] Tanto fue así, que se creó toda una leyenda sobre el motivo de que Mozart escribiera su famoso *Réquiem KV626* (tema tratando de manera magistral en la excelente película de Milos Forman, *Amadeus*, con libreto de Peter Shaffer y estrenada en 1985). Hay que recordar que un Réquiem es, precisamente, una misa para los difuntos.

como se venía haciendo desde la Edad Media y como se hace aún en nuestros tiempos, sólo que con intenciones diferentes (Bejarano, 2019). Por supuesto, la Iglesia también usó siempre el arte con intenciones políticas. Sin embargo, lo que me interesa resaltar en este punto es que la aristocracia empieza a aparecer como figura principal de protección y fomento del arte, papel que venía ocupando la Iglesia desde hace más de mil años.

Retomando otros aspectos de la vida de Mozart, es notorio que al igual que Bach y muchos otros compositores que no he podido mencionar, no pudo abandonar el impulso imperativo de escribir música, a pesar de las dificultades que enfrentaba (económicas, familiares y de "apoyo social"). Leopold Mozart, en una carta dirigida a Franz Joseph Haydn (otro famoso compositor del clasicismo y a quien conoció Wolfgang Amadeus), se queja de su hijo: "[Leopold] exigía que la música de su hijo fuera más ligera para que gustara más y produjera dinero" (Manzanos, 1975a, p. 145), a lo que Haydn respondió "Yo os aseguro ante Dios y como hombre de honor, que vuestro hijo es el compositor más grande que he conocido, personalmente o por su fama, tiene gusto y además los conocimientos más completos en el arte de la composición" (Haydn, en Manzanos, 1975a, p. 145). Candé (1980) cuenta una versión diferente de la misma anécdota: según él, el intercambio de palabras no fue por correspondencia, sino en persona: los tres músicos se encontraban juntos, Wolfgang y Leopold Mozart, y Franz Joseph Haydn, con motivo de la interpretación de los famosos cuartetos de cuerda que el primero dedicó al último, los seis cuartetos de Mozart conocidos como "cuartetos Haydn". Al terminar la interpretación, Candé (1980) menciona que Haydn volteó a ver a Leopold, y le dirige las palabras antes citadas.

Algo que no se debe pasar por alto es lo referente a la "expresividad" de la música. Para Manzanos (1975a) y como ya escribí, la expresividad se origina en el Renacimiento, mientras que en el barroco no queda claro qué sucede con ella. Parece que en el barroco "se pierde" o se deja de lado a favor de la "matematización y perfección de la música", lo que no coincide del todo con el deseo de los compositores del periodo de *expresar* adoración divina. De acuerdo con la intención y perspectiva de la investigación que aquí comunico, decido mantener la imagen que circulaba en ese entonces expresada en las intenciones de los compositores (quienes no son sino *sujetos* de su tiempo). En cuanto al clasicismo, Manzanos (1975a) asegura que se da un fenómeno inédito, a saber, aquello que él llama "la expresión de lo humano". Como ya quedó establecido, la música desde la Edad Media, pasando por el Renacimiento hasta el barroco y aún en el clasicismo (si bien con menor intensidad), servía a la adoración divina, ya sea como medio o como expresión en sí misma. Pues bien, Manzanos (1975a) señala que en el clasicismo se empieza a dar la expresión de algo propio de lo humano, sus tristezas y alegrías. Es bastante insistente y preciso en que, por ejemplo en sus óperas, Mozart no muestra *sus* emociones y sentimientos, sino que se ocupa de que por medio de la música lo que se exprese sea la dimensión humana *de los personajes* de la ópera.

Así, lo que se expresa en las óperas del clasicismo no son las emociones del compositor, sino de sus personajes.

Romanticismo

> Le romantisme est sûrement un culte de la personnalité. L'individu s'observe, s'étudie. Mais en se plongeant en lui-même, c'est l'âme de tous les hommes que l'artiste découvre et tente d'exprimer[74]. R. Candé[75].

Las últimas frases de la sección anterior se enlazan con la característica del periodo siguiente, el romanticismo. Manzanos (1975b) escribe que en el romanticismo sí se expresa la "vida íntima" del compositor, pero no sólo eso, sino que lo que queda apresado y que será expresado en cada interpretación será el "estado íntimo" del compositor *en el momento mismo de haber escrito la música* interpretada. Para ilustrar lo anterior, el autor resalta el contraste entre la jovialidad y alegría de la música de Mozart y su por demás turbulenta vida. Es en el romanticismo cuando aparece la idea de lo *pasional* del compositor, lo que contrasta fuertemente con la intención de adoración divina de las épocas precedentes. En el Romanticismo no se tienen a manera de modelos el orden y las regularidades buscadas (que no es lo mismo que encontradas) en la naturaleza, por el contrario, se trata de aprehender la naturaleza con sus irregularidades y contradicciones, sus "misterios" y ambigüedades (Rowell, 1996). Chaves (2009), en un ámbito no tan distinto al de la música (su artículo trata sobre las prácticas mágicas), muestra cuál era la situación en el S. XIX occidental, las consecuencias de la Revolución Francesa y el incontenible desarrollo de la Revolución Industrial: "En algún grado, su génesis [del romanticismo] puede concebirse como una reacción a la dirección racionalista que seguía la civilización europea" (Chaves, 2009, p. 301). Con la aparición de la ciencia y de la tecnología relacionada con ella, muchas otras prácticas que habían servido a manera de vías y expresión de lo "trascendental" (entre ellas la música y demás artes) se vieron obligadas a refugiarse en la "intimidad personal".

Así, es en el romanticismo cuando la música, junto con las demás artes, comienza a percibirse "separada" de la cotidianidad de las prácticas sociales. Desarrollo y explico mi interpretación: si en la antigua Grecia la puesta en escena de las tragedias era una práctica social que, en tanto tal, partía de discursos y prácticas *compartidas*; como en la Edad Media la adoración divina era también una práctica *colectiva* que la música facilitaba u obstaculizaba (el debate entre monofonía y polifonía); y en el Renacimiento y Barroco "no es que [los compositores] no necesitaran un público, sino que no escribían para él. El público era una resultante de su escritura pero los compositores no estaban al servicio de un público sino de una iglesia, una corte" (Marco, 2001, p. 390) y por lo tanto la música tenía papeles religiosos y políticos; en el romanticismo la música pasó a entenderse como

[74] El romanticismo es ciertamente un culto de la personalidad. El individuo se observa, se estudia. Pero sumergiéndose en sí mismo, es el alma de todos los hombres lo que el artista descubre e intenta expresar.
[75] *L'Invitation à la Musique. Petit Manuel d'Initiation* (Candé, 1980, p. 123).

la expresión de la *intimidad* del compositor. Con la difusión de los discursos y prácticas de la ciencia y del capitalismo y de sus ideales de utilidad y productividad *según sus propios parámetros*, la música no desaparece pero deja de considerársela en su dimensión social para ser no más que la expresión de una individualidad. En otras palabras, se difumina el estrecho enlace entre ella y la situación histórica y social, cosa que también ocurre con el resto de prácticas artísticas.

Fue común la anécdota (y que, por cierto, aún está bastante difundida en nuestros días) sobre la escritura por parte de Ludwig van Beethoven de la Novena Sinfonía, que contiene en el 4to movimiento el famoso texto de Schiller conocido comúnmente como "Oda a la Alegría". Se decía en ese entonces como ahora, que con esa sinfonía Beethoven expresaba *su* amor y esperanza en la humanidad. En otros términos, su música pasaba a ser expresión de su ser íntimo, de su sentir personal e individual: "Avec lui [Beethoven], l'histoire de la musique bascule, parce que pour la première fois un compositeur a voulu s'ádresser à l'humanité entière"[76] (Candé, 1980, p. 117). Entiendo que es complicado, entre referencias a "la humanidad entera" y a la "intimidad del compositor", seguir mi interpretación y apuesta, por lo que, para reforzarla, me permito un ejemplo más de Beethoven, esta vez durante la llamada "última etapa", ya padeciendo completamente la sordera, ejemplo contenido también en el libro de Roland de Candé (1980): "DE QUARANTE-CINQ À CINQUANE-SIX ANS Surdité, isolement (à cinquante ans il est dans le silence complet), concentration, *évasion dans un monde intérieur*. Liberté de la forme, densité de la matière musicale, *message universel*"[77] (p. 121, resaltado mío). ¿Cómo hacer coincidir el "retiro al mundo interior" y al mismo tiempo el "mensaje universal"? En eso radica mi tesis sobre este periodo, en donde la música ve difuminado el universo de significación que la relacionaba estrechamente con la situación histórica y social, y al mismo tiempo se difunde, se profesionaliza y se comercializa. El breve epígrafe en esta sección sobre el romanticismo sirve también de apoyo a mi interpretación.

Descriptivamente y con la única intención de aprehender esta particularidad del romanticismo, podría decir que la ciencia y el capitalismo se hicieron del espacio social, mientras que las artes se vieron refugiadas en el espacio personal, íntimo. Siguiendo con Beethoven, Villa, Enciso, González & Olivares (2006) sostienen que este hizo fortuna gracias a la publicación de sus obras, una vez que se vio forzado a dejar de lado la interpretación al piano a causa de su sordera. Efectivamente, la publicación de las obras de Beethoven se insertó en la lógica capitalista: sus obras eran compradas por aristócratas, por personas dedicadas al conocimiento (Villa,

[76] "Con él [Beethoven], la historia de la música hace un vuelco, porque por primera vez un compositor quiso dirigirse a la humanidad toda"

[77] "DE CUARENTA Y CINCO A CINCUENTA Y SEIS AÑOS Sordera, aislamiento (a los cincuenta años ya está en el silencio más absoluto), concentración, *retiro al mundo interior*. Libertad de la forma, densidad de la materia musical, *mensaje universal*" (resaltado mío).

Enciso, González & Olivares los llaman “intelectuales”, por mi parte, me parece que sería un anacronismo) así como por otros músicos y, Beethoven, al notar el éxito que tenía, las vendía a precios cada vez más elevados. Relacionando lo precedente con los párrafos anteriores, se comprende que lo que se trataba de adquirir, de comprar, era algo así como “un trozo de Beethoven”, sus obras eran consideradas como una parte íntima de su individualidad. A pesar de que la música de Beethoven entró en la lógica de la circulación capitalista, “lo artístico” en ella era *de* Beethoven y *sólo de* Beethoven. En relación con esta proliferación de la comercialización de la música, es necesario decir que en este periodo es que se crean las llamadas *Sociedades Musicales* (Marco, 2001), que no tienen otra finalidad sino estrenar composiciones por cuenta propia, lo que refleja el ascenso y establecimiento de la burguesía y de sus valores, en detrimento de los mecenazgos que habían ofrecido la Iglesia y la aristocracia.

No es casual que sea en este periodo que aparece una nueva forma musical con el compositor Hector Berlioz, el *poema sinfónico*. En éste, por primera vez en la historia de la música occidental, una composición musical va acompañada de un texto escrito por el mismo compositor para *explicar* lo que pretendía “narrar” musicalmente. Por supuesto, si la música pasaba a ser expresión del sentir íntimo del compositor, era necesario que éste hiciera explícita su intención para que su obra fuera “comprendida”. Me parece que otra consecuencia que se desprende de esta separación del arte de su situación histórica y social, es la equivalencia “ciencia – razón – espacio público” y “arte – emoción – espacio privado”, lo que desemboca irremediablemente a estas otras equivalencias: “ciencia – masculino” por un lado, y “arte – femenino” por el otro, equivalencias que el conjunto de esta investigación me permitirá abordar críticamente. Así las cosas, los autores quienes se interesaban intelectualmente en la música:

> elogiaban de la música […] su carácter transitorio e intangible, su libertad respecto a las limitaciones de la sustancia física, su capacidad para representar corrientes y períodos sostenidos de intensa emoción y éxtasis espiritual, su capacidad de estimular el entusiasmo y generar clímax agotadores, y su aptitud para particularizar y definir vívidamente el carácter de los momentos individuales (Rowell, 1996, p. 153).

Otro contraste importante lo da Manzanos (1975b), quizá inadvertidamente ya que en los periodos anteriores no menciona la palabra “éxito” una sola vez. Es al tratar del romanticismo cuando escribe: “El éxito empieza a sonreír a algunos de ellos [músicos] y la profesión adquiere importancia y dignidad y produce buenos dividendos y ganancias. Hay músicos del siglo XIX que se hicieron ricos” (p. 29). La música, si bien pasó a ser expresión íntima del compositor, a nivel social se convirtió en *entretenimiento*, pero entretenimiento de lujo (para las clases privilegiadas), perdiendo “seriedad” frente a las nuevas dignidades del trabajo y de la ciencia. En este periodo el autor fecha la proliferación de conservatorios y con ellos, la aparición de la música como profesión. Se debe recordar que anteriormente la música era aprendida en la Iglesia para ser interpretada dentro de ella misma, o a manera de

“oficio familiar” (Candé, 1980, menciona como ejemplos paradigmáticos a “los Scarlatti” y, por supuesto, a “los Bach”), ya fuera el padre o algún otro familiar quien instruyera en música, o que los padres enviaran a los hijos a las parroquias para que fueran educados (Edad Media sobre todo) o con algún compositor de renombre para tomar clases particulares, como fue el caso de Beethoven, quien fue enviado a Viena para que tomara clases con Mozart, lo que finalmente no sucedió (Manzanos, 1975b).

Me parece que la aparición de los conservatorios, el primero de ellos de importante reputación fundado en París en 1795 (Abad, 2019) durante la revolución francesa (precisamente la revolución burguesa), señala varias cosas. En primer lugar, la separación y especificidad de la práctica de la música: requiere sus propios aprendizajes, sus propias técnicas, sus espacios propios. Al convertirse en profesión, a la vez que se inscribe en las lógicas de competencia del capitalismo junto al resto de las prácticas sociales, la música también se hace cada vez más excluyente: quien quisiera dedicarse a ella debería contar con características muy específicas y cuyo conjunto podría ser el origen de lo que actualmente llamamos “talento” (grandes capacidades expresivas, enorme sensibilidad, así como una vida íntima tumultuosa). Entonces, se trata de profesionalizar la música, pero sin dejar de lado el “entusiasmo divino” ni la “inspiración interior, íntima”, lo que bien podría ser una primera marca histórica de la contemporánea relación “técnica – expresividad”, tan mencionada en los grupos interlocutores de mi investigación.

Es bastante llamativo que, después de venir contando más de dos mil años de historia de la música, Manzanos (1975b) hace mención por primera vez de los músicos en tanto intérpretes, con Karl Maria von Weber. De él dice que se ganó su reputación no sólo por la composición, sino por la *interpretación* tanto de sus propias obras como de las ajenas. Manzanos (1975a, 1975b) venía escribiendo sobre todo acerca de compositores, es decir, de quienes se dedicaron a escribir música inédita. Cuando menciona la música ajena es para aclarar que el uso que se daba de ella solía ser sólo pedagógico, con la trascripción de partituras como técnica preferida por todos. Con von Weber resalta por primera vez la dimensión de la interpretación, sin dejar de lado la de la composición, por supuesto. Ya en el Renacimiento había fechado el origen del virtuosismo, pero no se debe olvidar que interpretación y virtuosismo no son sinónimos, son distintos. Lo que me interesa retomar sobre este punto es que la reputación de von Weber se debió en parte importante a la interpretación *de música ajena*.

Si von Weber es quien gana reconocimiento no sólo por sus obras originales sino por su interpretación, Niccolò Paganini es el primer caso en que el intérprete se sobrepone al compositor. Efectivamente, Manzanos (1975b) señala que la música inédita escrita por Paganini ha sido reconocida por el altísimo nivel técnico-interpretativo que exige. Aquí sí se trata, sin lugar a dudas, de virtuosismo. No por nada la anécdota más conocida de Paganini es que solía iniciar sus conciertos con tres de las cuatro cuerdas de su violín extremadamente gastadas, con la completa

intención de que durante el concierto las cuerdas se rompieran de una en una, obligándolo a tocar enteramente en una sola cuerda. Esto señala otro elemento imprescindible, a saber, el fomento a la *improvisación* (Abad, 2019) lo que, por supuesto, va de la mano con el virtuosismo.

Quizá Paganini haya sido el primer "fenómeno comercial" de la historia de la música (aún más que Beethoven, comentado antes). Manzanos (1975b) sostiene que en su época y en toda Europa era común encontrar "ropa Paganini", "platillos de comida Paganini", "bastones Paganini", "billeteras Paganini", entre muchas otras cosas. Su virtuosismo era tal que se decía que esa forma de interpretar el violín no podía ser "natural", por lo que no tardaron en circular las narraciones que relacionaban a Paganini con lo "sobrenatural". Que un ser humano pudiera tocar el violín como lo hacía Paganini, tenía que ser necesariamente con "ayuda": se decía que había llevado a cabo un pacto con algún demonio, lo que es un interesantísimo señalamiento de la relación de la música con lo sacro pero en sentido *negativo*: pareciera ser que a lo *excesivo* se le enjuicia en tanto "maléfico", fenómeno sobre lo que arrojará alguna luz la investigación que aquí comunico. Lejos de entorpecer las ventas de la mercancía "marca Paganini", todas estas ideas sobre su relación con lo sobrenatural la favorecieron o, mejor dicho, fueron explotadas a favor del incremento de ventas (Manzanos, 1975b). Una marca más del Romanticismo.

Lo que Paganini fue al violín, Liszt fue al piano, con sus limitaciones. Candé (1980) no sólo enfatiza su virtuosismo, también valora y aprecia la faceta compositiva de Liszt al afirmar, por ejemplo, que su música anuncia la de Wagner y, con él, la de todo el S. XX. Comparto una anécdota: recién llegado a Roma para dar una serie de conciertos, se cuenta que la multitud que lo recibió se vio presa de una euforia tal que miles de personas (por mi parte, desconfío de la cantidad), zafando los caballos del carruaje en el que iba, terminaron por volcarlo (Manzanos, 1975b). Más allá de lo interesante o, por qué no, fascinante que sean las anécdotas sobre Paganini y Liszt, me interesa resaltar que este fenómeno no ocurría antes, lo que es muestra de la modificación que había sufrido el imaginario sobre el músico, lo que señala las contradicciones de que era objeto. En el romanticismo, la música deviene una profesión entre otras, con sus propios centros de aprendizaje (los conservatorios, ya mencionados), así como con sus propios parámetros y requisitos a acreditar para ser reconocido como músico. Pero, como revisaré detalladamente unos párrafos más adelante, al tratar sobre Mendelssohn, el romanticismo exigía que el músico, para ser "talentoso", tenía necesidad de ser desdichado. Otra evidencia de la relación entre técnica y expresividad que se estrecha en este periodo.

Manzanos (1975b) aborda brevemente la historia de Schumann: hijo de un editor y librero sin apuros económicos, se le presiona para estudiar y ejercer la abogacía, pero Schumann tenía inquietud por la música desde temprana edad. El camino le fue difícil: tuvo que morir su padre, de quien provenían los principales obstáculos, y aún después se enfrentó de manera importante a su madre, quien

finalmente accedió a permitirle dedicarse profesionalmente a la música. Schumann es el primer músico del que escribe Manzanos (1975a, 1975b) que tiene que alternar su profesión de músico con otras actividades, en este caso con el periodismo y la escritura, a las que se dedicó también profesionalmente[78]. De igual manera, parece ser el primer caso de un músico con "accesos de melancolía injustificada", "accesos de angustia" (Manzanos, 1975b, p. 39) y alucinaciones. Por ejemplo, se cuenta que un día se despertó y saltó bruscamente de la cama para escribir, según decía, un tema musical que le dictaba el espíritu de Franz Schubert. Después de un intento de suicidio, Schumann pidió ser internado en el Sanatorio de Enderich, cerca de Bonn (Manzanos, 1975b). Por supuesto, no es de extrañar que anteriormente no hubiera registro de "enfermedades mentales" aquejando a algún músico, parece ser que ella nace a la par que la noción de "individuo", ambas con el capitalismo y la ciencia. Por eso tampoco es casual que, en este periodo y junto con la proliferación de conservatorios y con ellos la profesionalización de la música, haya una exigencia de "especializarse" en un solo instrumento. Los nombres son muchos, los más paradigmáticos son el de Beethoven, Liszt o Chopin al piano, así como Paganini al violín. Los músicos de periodos precedentes no se encontraban bajo este universo de significación que ordenaba la especialización en un solo instrumento. Ni a Bach ni a Haydn, tampoco a Mozart, se les relaciona de manera inequívoca con un solo instrumento. Quizá la excepción sean los Scarlatti (Alessandro y Domenico) con el clavecín.

Es bastante curioso el caso de Mendelssohn quien, a pesar de haber vivido en el periodo romántico, y de que su música contenga todos los elementos del romanticismo, sea un músico a quien se le negaba tal título. Hay que recordar que una de las características propias del romanticismo, que lo separa de los periodos anteriores y de los subsiguientes, es que imperaba el discurso según el cual en la música quedaba apresada la emoción íntima del compositor en el momento de la composición. Pues bien, a Mendelssohn, en su época, se le negaba el título de romántico por no llevar una vida de desdichas y desgracias (Manzanos, 1975b). Tenía una situación económica desahogada, su matrimonio era feliz, era de "ademanes y gustos elegantes". Sumado a lo anterior está el hecho de que su música era exitosa en todas partes en las que se la presentaba. "La leyenda romántica concebía al artista como un ser desgraciado, desesperado de la vida, pobre y sucio, enfermo o incomprendido, viviendo en miserables cuartuchos y sufriendo amores desgraciados. Como nada de esto sucedió en la vida de Mendelssohn, no se le consideró un auténtico romántico" (Manzanos, 1975b, p. 47). Las emociones "negativas" eran consideradas más intensas y por lo tanto era de ellas de donde vendría la música "más artística, más auténtica, de mejor calidad". Rougemont (1978) se refiere a ello de la manera siguiente: "Definiría gustosamente

[78] A partir del romanticismo, esto será cada vez más común, como el caso de Berlioz quien, para "sobrevivir, tuvo que trabajar como bibliotecario, periodista, crítico musical. Odiaba estos menesteres y se sentía infeliz por tener que realizarlos" (Manzanos, 1975b, p.60).

al romántico occidental como un hombre para el cual el dolor, y especialmente el dolor amoroso, es un medio privilegiado de conocimiento" (p. 53). Se debe tomar en cuenta que ya para esa época iniciaba la "sacralización" de algunos compositores, así como la consideración de algunas obras como "trascendentales" (Candé, 1980); los nombres tanto de Mozart como de Beethoven ya eran reconocidos y admirados ampliamente. Mozart, el talentoso compositor quien murió en la miseria; Beethoven, quien sufrió lo que quizá podría considerarse como el mayor infortunio para un músico.

Como ha sido evidente con las menciones de algunos músicos de este periodo, a la música "por su carácter espiritual, se la sitúa más allá de cualquier consideración de tipo técnico: la música no se identifica con técnica, ésta se presenta como factor secundario" (Peña, 2003, p.5). Las anécdotas sobre Paganini y Liszt son ilustrativas ya que, en tanto considerados virtuosos, se podría tener la despistada impresión de que la apreciación técnica de sus interpretaciones era lo principal. No falta más que recordar el supuesto pacto con el demonio de Paganini que, lejos de justificar su capacidad de interpretación técnica al violín, lo cubría de un halo sobrenatural, de misterio; el recibimiento a Liszt en Roma del que escribí antes no puede reducirse a la admiración técnica de sus interpretaciones sino que las reacciones provocadas en el público están más próximas a algún tipo de "apreciación irracional", muy propia de las artes en la época romántica.

Para empezar a cerrar el estudio de este periodo, debo hacer mención de Richard Wagner, quien se considera como el puente entre el romanticismo y la música contemporánea (como Beethoven sería el puente entre el clasicismo y el romanticismo). Manzanos (1975b) sostiene que Wagner, ni como estudiante ni como músico profesional llamaba la atención de su medio, no se le consideraba como algún tipo de "joven promesa" de la música. El mismo autor sostiene que el vuelco sucedió cuando Wagner se enteró de que un colega suyo, llamado Meyeber, quien por lo demás no pasó a la historia (oficial) de la música, estaba en París ganando grandes cantidades de dinero con sus óperas, por lo que Wagner decidió probar la fórmula por sí mismo. En otras palabras, y al menos tal como lo escribe Manzanos, la motivación de Wagner fue enteramente económica. Sin embargo, cuando este presentó su primer gran ópera, *Der Fliegende Holländer* (El Holandés Errante), a pesar del fracaso en que cayó, sucedió algo inesperado que contrastó fuertemente con su primer anhelo: "El arrojado espíritu de Wagner no se arredró ni aceptó componer obras musicales al gusto del consumidor, es decir, al público y los críticos" (Manzanos, 1975b, p. 77). Una muestra más del periodo romántico, que se podría entender, siguiendo a Candé (1980), a la manera de un tipo de culto de la individualidad.

Sé bien que me detuve bastante más en el romanticismo que en cualquier otro periodo. La razón es que es fácil reconocer que en él los discursos y la práctica de la música son bastante cercanos a los actuales. No podría ser de otra manera, ya que los dispositivos hegemónicos en ese entonces como ahora, *grosso modo*,

son los mismos: la ciencia que produce discursos y universos de significación sobre el arte como práctica de lo "íntimo y emocional" (carente de relevancia social y, por lo tanto, sin potencia política), y el capitalismo con sus ideales de competencia y el mito del individuo.

Pues bien, ya un poco más adelante, el siguiente periodo o, mejor, "subperiodo", es el *nacionalismo*. En este no hay ruptura con el romanticismo, de hecho, es bastante clara la continuidad con él; la distinción está en que los músicos se inspiran en sus propias naciones, ya sea en los paisajes y las costumbres, o en las leyendas y el folklor (Meza, 2021). El fenómeno que me interesa resaltar es que en este periodo los músicos comúnmente se encuentran en los conservatorios, es decir, como reproductores de normatividades a la vez que como compositores. A muchos se les ofrecían los puestos en los conservatorios, como es el caso de Bruckner, también el de Tchaikovsky (profesor de Teoría Musical en el Conservatorio de Moscú), o de Nicolai Rimsky Korsakov (en el Conservatorio de San Petersburgo) y Dvorak (a quien se le dio la rectoría de un conservatorio en EEUU), otros tantos competían por formar parte de dichos establecimientos.

Música Contemporánea

Ortíz (s/f) sostiene que algo distintivo de la música contemporánea es el abandono de la tonalidad a inicios del S. XX y, con ello, la desaparición de cualquier tipo de referente en cuanto a la creación musical o la interpretación. Por ejemplo, la obra *Intermission VI* del compositor contemporáneo Feldman, consta de "quince módulos" que pueden ser interpretados en un orden cualquiera, lo que arroja, según Ortíz (s/f) la cantidad de 1,307,674,368,000 posibilidades de interpretación de esa sola obra (s/f, p. 5). Manzanos (1975b), de acuerdo con lo anterior, escribe sobre "el deseo de los músicos de ser originales; muy pocos son los que siguen caminos que otros abren, cada uno quiere marchar por su propia cuenta y ser autor de nuevas teorías" (p. 119-120). Miller (1960) se refiere a este fenómeno como de "experimentación", consecuencia de la carencia de un estilo unificado. Por su parte, Candé (1980) escribe "Voilà qui est bien significatif de l'époque nouvelle ! Au XXe siècle, les compositeurs auront à choisir (et pour les plus ambitieux, à créer) la langue musicale dans laquelle ils vont s'exprimer"[79] (p. 201). Pienso que esto es la continuidad de lo que venía ya desde el romanticismo, aquel fenómeno de "especialización" de los músicos: o flautista, o cantante, o pianista, o compositor, etc. Por supuesto, lo anterior se encuentra en estrecha relación con el mito del individuo implantado a partir del surgimiento del capitalismo: "Individualism is a strong national trait which continues to play a major role in American culture, and it tends to work against the development of a uniform American style"[80] (Miller, 1960, p. 224). Como escribí ya, Richard Wagner es considerado el antecesor de la música

[79] "Eh aquí que esto es bien significativo de la época nueva! En el S. XX, los compositores tendrán a elegir (y para los más ambiciosos, a crear) la lengua musical en la que van a expresarse"

[80] "El individualismo es un rasgo nacional fuerte el cual aún continúa jugando un papel importante en la cultura estadounidense, y tiende a obstruir el desarrollo de un estilo estadounidense uniforme"

contemporánea, en cuanto a la teoría y a la técnica. Para no entrar en innecesarias explicaciones, ya que esta es una investigación en psicología social, sólo diré que en sus óperas Wagner modificó, si no la armonía que se venía usando desde la época barroca, sí el uso de ella: cosas que tradicionalmente no estaban permitidas en cuanto al armazón armónico, Wagner lo llevó a cabo. De ahí que Brahms haya sido su acérrimo rival, ya que este último defendía el "uso correcto", es decir *institucional*, de la armonía (Manzanos, 1975b).

Sobre Debussy, influenciado fuertemente por la pintura impresionista francesa (Miller, 1960), Manzanos (1975b) escribe que poseía dos amores, la música y su hija, y que una vez que logró mejorar su condición económica, agobiante en algún momento (fenómeno más y más común a partir del surgimiento del capitalismo), pudo dedicar su tiempo a ellas. Prefería mantenerse alejado de fiestas y reuniones a las que juzgaba innecesarias, así como de otros compromisos sociales, a los que consideraba como una pérdida de tiempo. Otro ejemplo es el de Mahler, quien se dedicaba profesionalmente (actividad de la que obtenía sus ingresos) a la dirección orquestal: "A pesar de que su principal actividad fue la dirección, pudo componer usando el poquísimo tiempo libre de que podía disponer, sin la esperanza de tener éxito y desconfiado de sus propios méritos, pero obedeciendo una exigencia de su propio espíritu" (Manzanos, 1975b, p. 136). Ya en esto, agrego la situación de Schönberg, quien a pesar de haber sido influenciado poderosamente por el movimiento expresionista en pintura, tanto por la pintura abstracta de Picasso como por la surrealista de Dalí (Miller, 1960), es más que notoria la influencia de la dimensión económica capitalista y de la dimensión de los ideales propios de la ciencia: su música fue ideada para ser "impersonal", para funcionar a base de leyes y escapar así a la voluntad y control del compositor, dejando también de lado la "Belleza" o incluso la afinación a favor de la ley (en el sentido matemático):

> Fue un modesto empleado de banco y su ocupación era la contabilidad; sin embargo, se atrevió, por exigencia de su propio espíritu, a entrar al terreno de la música, con muy pocos conocimientos teóricos. Fue despedido del banco por distracciones debidas a sus preocupaciones musicales. Este despido causó gran alegría al compositor, quien se sintió liberado de sus tediosas ocupaciones y prefirió dedicarse de lleno a la música, aún cuando pasara miserias y privaciones económicas (Manzanos, 1975b, p. 145).

Sin embargo, Manzanos (1975b) insiste en cuanto a los compositores, dejando de lado a los intérpretes. Entiendo bien que es importante estudiar la historia de la música (a manera de *collage* y no de historiografía o de genealogía, según hice explícita mi intención) porque los grupos interlocutores de esta investigación son herederos *insabidos* (inconscientes) de toda esta tradición, con sus rupturas y contradicciones, y con todo considero que las vivencias de compositores e intérpretes son diferentes. En esta situación que traigo con pretexto de la vida de Debussy y Mahler, por ejemplo, creo que el compositor podría parar algunos meses, pero el intérprete no porque, como he escuchado insistentemente

en el trabajo de campo con relación a la analogía “música – deporte”, un intérprete “pierde condición” rápidamente.

No es casual que el tema del ingreso económico en relación con el tiempo aparezca, de manera por demás transparente, cada vez con mayor insistencia. Sobre la dimensión económica, por ejemplo, Manzanos (1975b) escribe sobre un tal Diaghilef, empresario importante en la historia de la música, tanto así que sin ser músico, creyó necesario mencionarlo en su libro; entre otras cosas es debido a que Diaghilef encargó a Morris Ravel la música para algún ballet, que contamos con la pieza *Dafne y Cloe*, escrita por este último. Este entretejido entre la lógica empresarial del capitalismo y el imaginario del músico como aquel que *se* expresa en *su* música es tal que no se considera más, como en el barroco y en el clasicismo por ejemplo, que la música por pedido excluya la “inspiración”, tal como muestran las palabras siguientes del mismo Morris Ravel, quien tenía relaciones “comerciales” estrechas con Diaghilef: “He creído que un compositor debe trasladar al papel lo que siente y cómo lo siente, sin tomar en cuenta el estilo del momento. La música grande procede del corazón. La música creada exclusivamente por el cerebro y la técnica vale menos que el papel en que se escribe” (en Mazanos, 1975b, p. 138). Así las cosas, para este entonces, que la música proceda “del corazón” ya no excluía el hecho de que fuera por pedido. Por otro lado, la relación entre arte y emoción (en tanto concebida como opuesta a la razón), se encuentra bastante fortalecida: Ravel cayó “enfermo de los nervios”, según expresión de Manzanos (1975b), a causa de su participación en la Primera Guerra Mundial, lo que de ninguna manera le impidió continuar ejerciendo la composición: “siendo enfermo mental” (p.138) siguió componiendo excelente música.

Se recordarán las anécdotas sobre Paganini y Liszt, acerca de la euforia provocada en el público por sus interpretaciones. Pues bien, en la época contemporánea se dio algo similar, pero por razones diferentes. El 29 de mayo de 1913, en París, se estrenó el ballet *Le Sacre du Printemps*, con música de Igor Stravinsky. El público siquiera permitió que la obra terminara, interrumpió la interpretación de bailarines y de la orquesta con chiflidos, arrojando diversos objetos al escenario. Al día siguiente del estreno, de hecho, se llegó a tal extremo que se registraron varios duelos en la ciudad, con motivo de la riña del día anterior. Una vez más, con motivo del estudio de la historia de la música para construir este breve collage histórico, me surge la pregunta ¿cómo es que algo tan “poco serio” como la música es capaz de provocar tal intensidad de reacciones?

Es necesario dar por terminado en este punto el presente subapartado dedicado a la música académica. Ahora bien, el último evento fechado en el párrafo anterior es de 1913, es decir, entre dicho evento y nosotros hay más de un siglo de distancia. ¿Por qué detenerme en este momento? ¿acaso no pasó nada digno de mención en los últimos cien años? Todo lo contrario, pasaron y siguen pasando tantas y tan variadas cosas que es imposible seguir la pista. Se recordará que al inicio de la exposición sobre la música contemporánea resaltaba la búsqueda de

originalidad (según Manzanos, 1975b) así como la experimentación musical (según Miller, 1960), ambas prácticas impiden aprehender un estilo sobresaliente en este periodo. Lo anterior se traduce en una enorme proliferación de prácticas musicales, de tradiciones, de escuelas, de estilos, etc. Es por esta razón que resulta imposible seguir este rastreo, ya que siquiera existe algo así como una "tendencia principal" en la que pueda apoyarme. Así, decido hacer mención de sólo algunas pocas de las prácticas musicales actuales: música *microtonal* (que, como tal, requiere su propia notación musical), *politonal*, *poliarmónica, polimelódica, atonal*, aquella que Miller (1960) llama "tone clusters" (p. 187) que no es sino la técnica de dejar caer el puño cerrado o bien la mano abierta sobre el teclado del piano; entre otras muchas. Para aproximarse a algún tipo de noción de lo que es la música contemporánea, recuerdo aquí lo que en alguna plática me dijo Óscar, maestro del Ensamble Coral Eviternum: "nos la pasamos diez años tratando de ser afinados, para que en la música contemporánea se nos pida ser desafinados".

Algún breve comentario sobre la música en el S. XX en México. Miller (1960) asegura que se dio un poderoso movimiento nacionalista en territorio nacional, que provocó la fusión de elementos de música europea (sobre todo de España) y, según él, elementos de la música propia de los pueblos originarios. No quería dejar de hacer mención de esto último, ya que Miller, a mi parecer, se equivoca abiertamente. Basta con escuchar a cualquiera de los compositores mexicanos más reconocidos del siglo pasado, como Manuel M. Ponce, José Revueltas, Moncayo, entre otros, para demostrar que en sus composiciones no hay el más mínimo rastro de música de los pueblos originarios. El famoso *Huapango*, de Moncayo, es más un conjunto de temas musicales de la época colonial que de los pueblos originarios. Ahora bien, lo que sí sucede es que en el S. XX hay en México una proliferación de organizaciones, de fundaciones de orquestas, de escuelas, de conservatorios musicales. El Conservatorio Nacional de Música se funda en 1866; la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1929 (ahora Facultad de Música, FaM); la Escuela Superior de Música en 1936; la Ollin Yoliztli en 1979. Por supuesto, también existen una enorme cantidad de escuelas privadas de música, algunas con grandes infraestructuras y que son originalmente extranjeras (como la Academia Yamaha), y muchas otras escuelas pequeñas.

Me parece por demás pertinente hacer mención de que el autor de uno de los libros que consulté para llevar a cabo este apartado, en su introducción a sus *Apuntes de Historia de la Música*, escribe que:

> Educar el gusto tiene una influencia educativa de tipo general. No se limita a la apreciación de la música; matiza toda la personalidad y se refleja en la conducta, en los hábitos de vida, en el lenguaje, en el vestido, la habitación, las costumbres. El buen gusto influye y mejora la moralidad. Es de mal gusto lo vergonzoso; por esta razón, el hombre de buen gusto deja de cometer actos que pueden ser inmorales o antisociales. La sola educación, en este aspecto de la cultura, es una aportación de valor para la sociedad en general y, por lo tanto, para el mejoramiento de la sociedad (Manzanos, 1975a, p. 12).

Habría mucho, mucho que comentar. En primer lugar, que las afirmaciones que realiza en la introducción al primer volumen de sus *Apuntes...* quedan claramente contradichas en el contenido del resto de su libro; pero no quisiera ser injusto con el autor: ambos volúmenes fueron publicados por la Secretaría de Educación Pública, organismo gubernamental mexicano, sumado al hecho de que fue publicado por primera vez en 1975. En otras palabras, la dimensión del *encargo* no puede dejarse de lado sin más. También debe tomarse en cuenta que las condiciones y la situación social de esos años eran muy diferentes. Entonces, lo valioso de dichas líneas está precisamente en que muestran algunos de los discursos y significaciones sobre la música y los músicos, específicamente en la segunda mitad del siglo XX, en México. Además, el fragmento me deja la impresión de un forzar el papel de la música, como si se tuviera que demostrar que su utilidad está a la par de otras prácticas actuales al medirla bajo los mismos parámetros que la ciencia o el trabajo, por ejemplo: es fácil imaginar a un grupo de personas amantes de la música quienes, al ser cuestionadas "¿por qué dedicarse a la música?" primeramente respondan con vagas ideas sobre el bien moral de la sociedad.

Ahora bien, lo anterior está lejos de ser irrelevante porque, me permito recordarlo, la investigación de la que doy cuenta en este escrito pretende, de fondo, responder aquella pregunta. En otras palabras, gracias al trabajo de campo que he realizado, me veo en la posibilidad de rechazar tal hipotética respuesta con toda certeza (por simple y moralista) y, en su lugar, seguir una de las intuiciones de Freud (1930) quien, a razón de un primer comentario introductorio acerca del amor en *El Malestar en la Cultura*, se ve llevado a escribir algunas líneas sobre la belleza en el arte, de la que obtiene como una primera pero de ninguna manera definitiva conclusión, que pareciera ser que el arte no tiene ninguna utilidad, agregando inmediatamente después "a pesar de lo cual la cultura no podría prescindir de ella [la belleza]" (Freud, 1930, p. 82). El que la utilidad del arte no sea evidente, y el hecho cierto que no se puede prescindir de él, desemboca en la interrogante sobre la permanencia en las prácticas artísticas, en este caso de la música y, lo que no es dato menor, practicada de manera grupal.

Ahora bien, para situarme en la temporalidad inmediata de esta investigación, algunas palabras de parte de los integrantes del Ensamble Coral Eviternum. De sus músicos pertenecientes o egresados de algún establecimiento educativo, todos son de la FaM. Son ellos quienes me han platicado que el ámbito de la música en la zona metropolitana es "muy cerrado", con lo que se refieren a que todos se conocen. Cuando pregunté el motivo, me dijeron que se debe a las cantidades muy reducidas de estudiantes que aceptan por generación. Por ejemplo, me hicieron saber que las licenciaturas más solicitadas son la de violín y piano, y en cuanto a cantantes, sopranos; aún en estas licenciaturas ingresan en reducidas cantidades. En cuanto a violas, dicen que hay generaciones en que sólo ingresan dos o tres, de cello ha habido ocasiones en que ingresa una sola persona por generación y que, suele

suceder, de “metales” (trompeta, corno francés, trombón, etc.) hay generaciones en que no hay un solo estudiante, “de hecho, muchas veces les preguntan que si tienen el instrumento y con eso, con que tengan el instrumento los aceptan”, me platicaron; de ahí que “todos se conozcan”. La licenciatura en canto en la FaM, según ellos mismos me han comentado, dura diez años, contando el curso propedéutico.

Con todo, en Eviternum he escuchado que para ellos “hay falta de educación” en cuanto a la música se refiere, suele considerársela como fácil, como una actividad sencilla, como no más que un mero entretenimiento, mero pasatiempo y, por lo tanto, como algo poco serio. Estos prejuicios afectan la negociación de los precios de las presentaciones, lo que hace difícil sostenerse económicamente de la música. Por lo que he escuchado, una de las prácticas económicas más comunes, ejercida por parte de los músicos, es dar clases particulares. Durante los ensayos de los domingos, era usual que Isela, soprano, se despidiera antes de terminar el ensayo, con las siguientes palabras “es que tengo que dar una clase en un ratito”, compromiso que también compartía Óscar, maestro del coro, entre semana.

Un debate actual, al menos en la FaM, es todo lo relacionado con las consecuencias de los movimientos feministas a la dimensión de la *técnica*. Como ya he insistido bastante, la música es una práctica de mucha intensidad del y sobre los cuerpos; todo lo que los cantantes de Eviternum denominan como *técnica*, yo me refiero a ello como las *modificaciones corporales del detalle*, lo *disciplinar*, que incluye todos aquellos ejercicios que llevan a cabo cotidianamente. En Eviternum se sostiene con vehemencia que la técnica es el medio de lograr una mayor y mejor *expresividad*, palabra por la que entienden aquella institución nacida en el Renacimiento y fortalecida desde el Romanticismo, a saber, la (supuesta) expresión de sentimientos y emociones. Pues bien, el cómo vinculan ambas dimensiones, la de la *técnica* por un lado y la de la *expresividad* por el otro, es mediante lo sexual, que inevitablemente remite a los cuerpos. Es debido a esta imagen construida históricamente, que el feminismo afecta la formación de músicos y músicas: en la práctica escolar se evita a toda costa, a partir de las consignas feministas, cualquier tipo de contacto corporal, no debe existir ningún tipo de insinuación relacionada con lo sexual, para evitar algún malentendido o algún acoso velado. Sin embargo, ya han aparecido formas de apoyar los movimientos feministas sin sacrificar la formación técnica. Por ejemplo, si bien antes se pedía que entre hombres y mujeres colocaran sus manos en los vientres de los otros, para sentir la respiración, Óscar (maestro de Eviternum) comenta que él ha decidido que sea alguna compañera mujer quien explique a las estudiantes mujeres, mientras él se dedica a hacer lo propio con los varones.

Muy a mi pesar, me veo obligado a separar los relatos de la llamada *música académica* de los relatos de la así llamada *música popular*. Muy a mi pesar porque, estoy convencido, la música no obedece a separaciones tajantes entre las "clases cultivadas" y las "clases populares"; considero que todo intento de distinción en función del *grado de "cultura"* es simplificar las cosas, primero, y segundo, desconocer las lecciones sobre una noción tan compleja como lo es, precisamente, lo *cultural*. Por lo que, más allá de basarme en una distinción tal prefiero resaltar, por el contrario: 1) el hecho de que la llamada música académica tiene sus orígenes en Europa, mientras que la llamada música popular que interesa a mi investigación (el rock punk) tiene sus raíces en Estados Unidos, en la población afrodescendiente; y 2) que entre ambos orígenes, entre el canto coral de Eviternum y el punk rock de Total Determinación, los siglos transcurridos son muchos. Las conjeturas sobre el por qué se han venido construyendo narrativas tales no dejan de ocurrírseme pero, en un ejercicio de sinceridad, me abstengo de mencionarlas, no sin dejar el respectivo señalamiento. Pues bien, lo anterior conduce inevitablemente a otro factor que me llevó a ceder en dicha distinción, a saber, que las investigaciones académicas por mí consultadas respetan imperativamente la distinción "música académica/música popular", lo que ya haría pertinente y muy relevante el ejercicio de intentar acercar la una a la otra pero que, una vez más, queda fuera de la finalidad de esta investigación.

Entonces, obedeciendo muy a mi pesar la separación entre música académica por un lado y música popular por el otro, una primera distinción que noto es que en términos generales toda historia de la música académica es una "historia personalista" (Díaz, 2016), es decir, está enfocada en las biografías de los compositores *más reconocidos* (lo que señala desde ya la parcialidad de la construcción del relato hegemónico), y que se construye al enlazar unas biografías con otras, en orden cronológico. Por el contrario, en cuanto a las historias de la música popular, al menos en los textos de los que yo me serví para la construcción del presente apartado, se trata de "historia social" (Díaz, 2016), con el acento puesto en las situaciones históricas, sociales y económicas: "Para observar la evolución de la música popular, hay que prestar atención especial al contexto en que los estilos cambian" (Fouce, 2007, p. 11). Me pregunto por qué sería de otro modo para la música académica.

Sumo un último comentario preliminar a los anteriores: una vez ubicados en los relatos sobre música popular es importante tomar en cuenta, durante la lectura de lo que sigue, la advertencia de Iglesias (2021), a saber, que la investigación histórica sobre la música popular se ha considerado tradicionalmente como poco importante, siendo relegada en comparación con otros temas. Una de las consecuencias de lo anterior es que, cuando se realiza investigación historiográfica de la música popular, las más de las veces se usan sólo cuatro criterios para

abordarla: las ventas, el interés biográfico, la recepción de la crítica y la cobertura mediática. Tomando en cuenta estas notas preliminares es que (lo mismo que con la música académica), la mayoría de referencias a los discursos y a las prácticas presentes en cierto momento sobre la música popular, es decir, el papel social dado o atribuido a la música y a los músicos, serán conjeturas mías. Quede la advertencia.

Jazz

Todos los autores concuerdan en que los orígenes de la música popular tienen en común el jazz, del que se narra invariablemente que tiene origen, alrededor de 1900 en la región del Mississippi. El jazz habría nacido con los descendientes de los esclavos forzados a ir de África a Estados Unidos (Candé, 1980; Morgenstern, 1973). Ahora bien, Gushee (1994) muestra que los orígenes del jazz podrían ir tan atrás como los años directamente posteriores a la Guerra Civil estadounidense acaecida entre los años 1861 y 1865. De acuerdo con lo anterior, mencionaré brevemente algunos antecedentes del jazz, no sin antes agregar la siguiente anotación que me parece por demás importante: en cuanto a este tema se refiere, es inevitable no hacer mención del esclavismo en Estados Unidos, por lo que considerando la historia de abuso, explotación, maltrato y sufrimiento, pero también buscando evitar caer en posturas paternalistas o moralistas, tomo la decisión de referirme a ellos como "negros", "población negra" o "negritud" y, por lo tanto, usar el término "blanco" o "blanquitud". Dicha decisión es, así, política[81] (Restrepo, 2021; Viapiana, 2014).

De acuerdo con Morgenstern (1973), la población negra en EEUU y sus primeros descendientes, en condición de esclavitud, contaban con un amplio repertorio de canciones y bailes que trataban sobre las jornadas de trabajo, pero también contaban con canciones para los niños y niñas: "remarkable legacy, especially since musical activity was considerably restricted under that system" [82] (Morgenstern, 1973, p. 5). De estas canciones y bailes practicados por los esclavos en territorio estadounidense, unas décadas más adelante, a principios del S. XX, aparecerá la música *blues*, que Morgenstern (1973) denomina como la contraparte laica de los cantos religiosos. En otras palabras, el blues unía el característico *feelin'* pero con letras alejadas de la adoración divina. El mismo autor ubica el llamado *ragtime*[83] como más próximo que el mismo *blues* a las primeras apariciones del jazz. Con estos dos antecedentes, es en Nueva Orleans en donde el jazz podrá desarrollarse y potencializarse, en parte importante gracias a que en dicha ciudad, por las características históricas que le son inherentes, la discriminación hacia la

[81] Debo la orientación a Luisa, compañera de la 15° generación de la Maestría en Psicología Social de Grupos e Instituciones, quien investiga el tema del racismo en el estado de Chiapas, en México.

[82] "Admirable legado, especialmente debido a que la actividad musical bajo la esclavitud estaba considerablemente restringida".

[83] Estilo de música que, gracias a su característico ritmo, fue muy popular para bailar. Morgenstern (1973) ubica la época más popular del *ragtime* entre los años 1898 y 1908.

población negra y hacia cualquiera de sus prácticas, si bien no era nula, sí se encontraba bastante más atenuada que en el resto de EEUU.

El siguiente señalamiento resulta de relevancia: “The players in these early bands were mostly artisans (carpenters, bricklayers, tailors, etc.) or laborers who took time out on weekends and holidays to make music along with a little extra cash” [84] (Morgenstern, 1973, p. 7). Tradicionalmente se les contrataba para las procesiones fúnebres, que consistían en dos momentos: la partida de la puerta de la iglesia hacia el cementerio, y el regreso a la ciudad. Durante el primer momento, la banda acompañaba primero con marchas solemnes e himnos mortuorios mientras que, durante el regreso, tocaban ritmos más acelerados, más vivaces, otorgando así valiosas oportunidades a los trompetistas, a los clarinetistas y a los percusionistas de mostrar sus habilidades en la improvisación. Sobre este último punto, Morgenstern (1973) hace una afirmación que me parece por demás problemática: sostiene que si bien se ha considerado, casi como una leyenda, que los primeros músicos de jazz tenían algún tipo de “genio para la música” dado que no contaban con ningún tipo de formación profesional, ello es falso. Por mi parte, no puedo sino contrastar con el hecho de que un grupo de artesanos y obreros encontraran el tiempo suficiente para aprender a tocar sus instrumentos de manera tan completa sin necesariamente defender la hipótesis sobre el “genio musical”.

Por otra parte, Fouce (2007) demuestra el papel que jugaron, en la difusión del jazz, las dos Guerras Mundiales (la primera entre 1914-1918 y la segunda acaecida en los años 1939-1945) y la Gran Depresión estadounidense (1929). Siguiendo a Candé (1980), el jazz llega a Europa en 1918 vía las tropas estadounidenses (la primera grabación de un álbum de jazz se lleva a cabo en 1917), pero el jazz que se empieza a conocer y difundir en Europa es un tipo de “subproducto comercial” de la música de la población negra de Estados Unidos; es decir, el jazz que llega a Europa se encuentra modificado en función de los intereses empresariales de la industria musical y, por lo tanto, muy distante de lo que ocurre en Chicago y Nueva Orleans. Regresando a los orígenes del jazz en EEUU, retomo las reflexiones de Fouce (2007) de manera esquemática: el envío de soldados en las dos Guerra Mundiales, así como la baja natalidad producto de la Gran Depresión, produjo la necesidad de mano de obra que, a su vez, causó la migración de grandes sectores de población negra de los estados rurales y agrícolas del sur hacia los estados industrializados del norte, en donde se empleaban en las fábricas de producción de armamento y demás industrias. Gran parte de esta población se estableció en Chicago, llevando consigo el blues, el ragtime y, por supuesto, el incipiente jazz, toda ella música propia de estas poblaciones antes rurales, artesanas u obreras pero que en la nueva situación empieza a involucrarse en temáticas urbanas, modificándose de manera importante pero “sin perder todas las

[84] “Los intérpretes en esas primeras bandas fueron, en su mayoría, artesanos (carpinteros, albañiles, sastres, etc.) u obreros quienes hacían tiempo los fines de semana o durante las vacaciones para hacer música, además de conseguir un dinero extra”.

connotaciones perversas, sexuales y peligrosas a oídos de los blancos" (Fouce, 2007, p.14).

Mientras el jazz se esparcía por Chicago y otras partes de EEUU, seguía modificándose en Nueva Orleans. Cuando el éxito de esta nueva música llegó, se debió en gran parte, de acuerdo con Morgenstern (1973), a que los músicos blancos empezaron a interpretarla, fenómeno que se repetirá, como abordaré más adelante, con el rock and roll, nacido con Rosetta Tharpe (dato poco conocido) y posteriormente con Chuck Berry pero explotado comercialmente con Elvis Presley. Pues bien, una vez que el jazz gozaba de popularidad y renombre gracias a que los músicos blancos se interesaron en él, los "light skinned Afro-Americans"[85] (Morgenstern, 1973, p. 9) ingresaron en las bandas de jazz fundadas por blancos. Así, se daba el primer paso para que el jazz diera el salto a nivel mundial, paso que no hubiera sido posible sin el invento tecnológico del fonógrafo (Morgenstern, 1973). Antes de dejar atrás el jazz para continuar con el rock and roll, me resulta imposible no llamar la atención en la enorme paradoja que es, aún en nuestros días: una música a la que, desde hace ya mucho tiempo, se le ha reconocido como originaria de la población negra forzada a ir de África a Estados Unidos, y que alcanzó éxito y reconocimiento porque los músicos blancos tomaron interés en él. No hace falta mencionar aquí las muchas noticias sobre violencia racista en Estados Unidos, las más recientes (y me refiero a los últimos, al menos, quince años) de miembros de la policía. Pues con todo "Hay un sentido de reversión triunfante, ya que la música de un pueblo anteriormente esclavizado es designada por el Congreso [en el año de 1987] como un 'tesoro nacional estadounidense raro y valioso'" (DeVeaux, en Iglesias, 2021, p. 239).

Para continuar, debo mencionar otros dos fenómenos, acaecidos también en EEUU, pero esta vez y a diferencia de los precedentes, posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Me refiero a la aparición de dos fenómenos sociales que no estaban enlazados el uno al otro (por más que sea terreno común pensarlos como inherentes en nuestros días), a saber: la prosperidad económica en Estados Unidos producto de la posición fortalecida con la que salió de la Segunda Guerra Mundial, pero sobre todo las políticas económicas que se vio obligado a implantar para combatir la atractiva economía socialista en la Unión Soviética y en sus aliados. Esto dos hechos son relevantes ya que una de sus consecuencias es el origen de "la juventud" como estrato social diferenciado: los dos fenómenos mencionados contribuyeron a generar una breve prosperidad económica que tuvo como efecto que un mayor número de familias pudieran retrasar el acceso de los hijos al ámbito laboral (en cuanto a las hijas, es bien sabido el enorme atraso que tuvo y tiene aún Estados Unidos sobre esta población), los "jóvenes" no sólo no tenían necesidad de apoyar en los gastos del hogar sino que los padres contaban con suficientes ingresos como para repartirlo entre los hijos; por primera vez, éstos últimos

[85] "Los afroamericanos de piel algo más clara"

contaban tanto con tiempo como con dinero. Ello no pasó desapercibido para las grandes industrias, quienes produjeron, por medio de diversas mercancías (cine, ropa, televisión y, por supuesto, música), el *estrato social de la juventud,* mismo que debía contar con una sola característica: las mercancías a consumir debían ser diferentes a las de otras generaciones, sobre todo la de los padres (Fouce, 2007).

El contacto y por lo tanto la "urbanización" de la música de la población negra de Estados Unidos (sobre todo en Chicago) por un lado, así como la génesis de la juventud como estrato social por el otro, fueron decisivos en cuanto al devenir de la música popular. Este *devenir,* tal como conlleva la palabra con la que decidí describirlo, se dio gracias a diversas tensiones, contradicciones y enfrentamientos. Ya en esos tempranos años hace su aparición la "música *Tin Pan Alley*" que, según Fouce (2007), no remite a género musical alguno sino a la zona de Nueva York donde se ubicaban lo que llama "fábricas de música": aquellos espacios en donde compositores, arreglistas y productores trabajan en las canciones que las industrias discográficas posicionarían en el mercado. Se puede notar que esta "lógica de la mercancía" (como la llamé en los primeros apartados de este escrito) contrasta fuertemente con la época "precapitalista", por llamarla de algún modo. Si anteriormente los compositores se encontraban inmersos en lógicas sociales que les mandataban responder a sus mecenas (ya fuera la Iglesia o la aristocracia), la producción musical a la manera de las grandes industrias es fenómeno propio del capitalismo. De esta manera se puede rastrear el papel subordinado que ha tenido la música en general, siendo mucho más evidente en la música popular que responde a estudios de mercado y prácticas de *marketing*. Por ejemplo, hubo toda una discusión y enfrentamiento entre las discográficas y las emisoras de radio, ya que las primeras argumentaban que escuchar música gratuitamente (en la radio) evitaría que se la comprara (Fouce, 2007).

Toda la música blanca, según Fouce (2007), se encontraba inscrita en la lógica antes descrita, mientras que la

> música negra, hasta los años cincuenta, tiene tres grandes corrientes: por una parte, el gospel y los espirituales, que pasan de ser música religiosa cantada en coros a ser interpretados en teatros por formaciones más pequeñas. La segunda corriente es el jazz, que poco a poco había ido perdiendo el carácter de música de baile y empezaba a ser demasiado sofisticado para ser popular (sic.). Finalmente, el blues estaba dejando de ser una música exclusiva del sur rural en paralelo a las grandes migraciones que tuvieron lugar durante la Segunda Guerra Mundial, que convirtieron a Chicago en el centro del blues urbano (Fouce, 2007, pp. 14-15)

Esta tensión entre la música interpretada por blancos y la música de los negros estuvo presente durante gran parte del S. XX. Una de estas tensiones fue aquella entre las discográficas y las emisoras de radio que derivó en la prohibición por parte de las primeras de la transmisión de las canciones que producían (y que, no se debe olvidar, era sobre todo música blanca). Fue entonces cuando la *Broadcast Music Incorporated* (BMI, grupo de emisoras creada en 1935 como

reacción al acaparamiento de las emisiones de radio de música blanca) aprovechó la situación para colocar en esos espacios abandonados su propia oferta compuesta por música de población negra, pero también por música *country* que, por su cuenta, también contaba con mala reputación[86]. Tal era la situación hasta la década de 1950 en EEUU: la gran industria controlaba la música blanca, mientras que la música negra tenía sus espacios en pequeños sellos discográficos independientes. A pesar de que la música negra ganaba espacios gradualmente, las oposiciones y rechazos continuaban. Muestra de ello es que, a partir de la década mencionada (1950), en EEUU la música de los negros era conocida como *rythm 'n' blues*, de ahí que la estrategia de las grandes industrias musicales fue hacer que músicos blancos interpretaran esa misma música, pero cambiando el nombre a *moondog's rock ´n´ roll party*, nombre con el que finalmente se difunde para atraer escuchas blancos (Fouce, 2007).

Rock and Roll

En medio de esta confrontación descrita en los párrafos anteriores es que Sam Phillips, dueño de la pequeña compañía de Teneesee llamada *Sun de Memphis*, decía "hay una fortuna esperando a quien descubra un cantante blanco con el sonido y el sentimiento de los negros" (en Fouce, 2007, p. 18), anticipando, en tiempos de Rosetta Tharpe y Chuck Berry, la llegada de Elvis Presley, quien encarnaba al personaje previsto. El fenómeno comercial de Elvis sorteó algunas contradicciones (una amplia parte de la población blanca pudo escuchar este tipo de música sin considerar que escuchaba música negra) pero arrastrando otras (el "riesgo sexual", ilustrado en el hecho de que en las transmisiones televisadas de Elvis se buscaba hacer tomas de cámara que en la medida de lo posible enfocaran únicamente de la cabeza a la cintura, para evitar transmitir los movimientos de cadera característicos del cantante).

Es importante recordar el origen de la "juventud" descrito previamente, es decir, constituido como un estrato de la población con posibilidades amplias de consumo, *sin ningún tipo de etiqueta positiva o negativa en sí misma*. En nuestros días se tiende a considerarla como una etapa "difícil", expresado en la inconformidad con su medio circundante, tanto familiar como normativo. Me resulta muy relevante señalar que esto último no es connatural de la juventud, por más que se pretenda establecer una relación causal entre la pubertad como fenómeno fisiológico-hormonal y los "comportamientos rebeldes". Por el contrario, es una producción histórica y social, tesis que por lo demás se encuentra bastante cercana a lo que sostiene Rossana Reguillo (2007) en su libro *Emergencia de las Culturas Juveniles*. Pues bien, uno de los factores que han contribuido a la construcción del adolescente como inherentemente rebelde, sumado al rock and roll como su música propia es, para Fouce (2007), la proyección de la película *The Blackboard Jungle*

[86] Fouce (2007) afirma que a ésta se le rechazaba porque era música *rural* blanca, lo que señala una discriminación económica sumada a aquella realizada por el color de la piel.

en 1955, del director Richard Brooks, película basada en la novela del mismo nombre escrita por Evan Hunter. La película aborda lo que se conoce comúnmente como “problemas de disciplina”: se desarrolla en una escuela preparatoria a la que asisten, entre otros, estudiantes negros; es decir, todos los elementos que he venido desarrollando se encuentran presentes, sólo hace falta mencionar que la película incluye la famosa canción de rock and roll *Rock Around the Clock*, escrita por Max C. Freeman y James E. Myers. Así, sin menospreciar otras historias y otros factores, bien se podría afirmar que dicha película fue *uno* de los hechos que fomentaron el enlace entre el rock and roll, la juventud y la rebeldía en un mismo universo de significación.

A pesar del éxito que ya tenía el rock and roll, las grandes disqueras se mostraban reservadas, desconfiando de su sonido debido a su muy transparente influencia de música negra. Pensaban que no sería más que una moda, que no tardaría en quedar en el olvido. La estrategia que siguieron fue aquella que les permitió no arriesgar sus ganancias: dejaban a las pequeñas disqueras independientes el mercado de toda la música que pareciera aún de lejos negra, y una vez que el éxito estaba asegurado, las compraban (Fouce, 2007). Estrategia muy propia del capitalismo.

Ahora bien, Fouce (2007) afirma que el papel del cantante en la música popular toma relevancia, sobre todo, gracias a la invención del micrófono. Él o la cantante veían modificado el volumen de su voz sin mayores esfuerzos, a tal grado que al susurrar alguna melodía, su voz ya no se perdía más en el volumen elevado de las secciones instrumentales. Sobre este tema, el artículo de Frith (1988) sobre las tensiones en las relaciones entre música y tecnología, es bastante ilustrativo: en él documenta los debates sobre el uso del micrófono y de los estudios de grabación. Sobre el micrófono, los detractores acusaban de “fraudulentos” a quienes hacían uso de él, defendiendo a aquellos que llamaban “cantantes naturales” quienes, por su propia voz, podían llenar una sala de concierto. El argumento de fondo era el siguiente: “deshonestidad técnica conlleva deshonestidad emocional” (Frith, 1988, p. 180), lo que remite a ese aparentemente antiguo debate sobre el papel de las emociones en la música en particular y en el arte en general, pero que según establecí ya, data del Romanticismo, por lo que es mucho más reciente de lo que se pretende. Aquí se ve entrar en el discurso el tema de la *autenticidad*: auténtico era aquel músico que podía valerse únicamente de sus propios medios, mientras que los que hacían uso de artilugios tecnológicos (como el micrófono) se les consideraba fraudulentos.

Un debate típico acerca de la *autenticidad* fue el originado a razón del uso de la caja de ritmos[87]. Frith (1988) sostiene que en esos años las discusiones giraban en torno a las “fraudulentas presentaciones” de grupos musicales que hacían uso

[87] Aparato electrónico que permite programar y reproducir los sonidos producidos por la batería y por otros instrumentos de percusión. Al usar una de estas, se puede prescindir del intérprete como tal.

de ella, en oposición a las "presentaciones auténticas" de grupos con percusionista, lo que desembocó finalmente en debates sobre la distinción entre músico e ingeniero de sonido. El mismo autor lo ilustra por medio del *soundtrack* de la famosa película inglesa *A Clockwork Orange,* del director Stanley Kubrick estrenada en el año 1971 y basada en la novela del mismo nombre escrita por Anthony Burgess. Como parte de la música que acompaña la película, se recreó un fragmento de la Novena Sinfonía de Beethoven en sintetizador, lo que, siguiendo a Frith (1988) tuvo como objetivo representar el *deshumanizador* empleo del arte en las técnicas de modificación del comportamiento. Se puede reconocer que el sintetizador fue un artilugio por demás común en la música producida a partir de la década de 1970; así se comprende que los músicos y seguidores de rock se nombraran a sí mismos como "verdaderamente auténticos", para mejor oponerse y desvalorizar la nueva música de moda a base de sonidos sintetizados. Es necesario tomar en cuenta que la así llamada autenticidad se defendía en el rock porque todos sus sonidos, aunque mediados por artificios tecnológicos (guitarras y bajos eléctricos, amplificadores, micrófonos, bocinas), se producían en última instancia por músicos. El argumento último decía que la tecnología se interponía en la comunicación directa entre músicos y público. Más adelante revisaré cómo este debate se continúa en cuanto a la importancia de las grabaciones.

A partir de la década de 1960, y también en deuda con los medios masivos de comunicación, el *rock and roll* deviene únicamente *rock* y, en el proceso, se "fragmenta" en múltiples subgéneros. Los medios de comunicación aproximan las culturas de Oriente a Occidente y, así, la cultura occidental se ve nutrida con discursos y prácticas sobre espiritualidad y mística, que vienen a sumarse y resignificar el consumo de drogas. En aquella época, el centro de la música ahora conocida como rock, pasa de EEUU a Inglaterra, con exponentes como *Pink Floyd* o *Yes*. Frith (1988) sostiene que la reputación negativa de los artilugios tecnológicos en 1950[88], se convierte en una "oportunidad creativa" en la década siguiente, siempre considerando que había un límite infranqueable, a saber, que toda la música grabada en estudio debía poder ser recreada por los músicos en vivo. Pues bien, una innovación tecnológica más que empuja por otros caminos a la música popular es el amplificador, que hace posible la aparición de grupos de *hard rock* como *Led Zeppelin* o *Deep Purple*, ingleses también.

Este debate entre lo fraudulento del abuso de la tecnología y la autenticidad resguardada en los músicos, tiene como fondo una *institución* gestada durante el Romanticismo: "Los *fans* del *rock* han heredado del Romanticismo la creencia de

[88] Que, dicho sea de paso, no carecían de razón. Era bastante común que los músicos que grababan las canciones que se difundían por radio y que se escuchaban en los discos, fueran diferentes de los músicos que se presentaban en vivo. Por eso es que durante los conciertos se solían poner piezas de fondo, ya que los músicos en vivo no podían interpretar la música que estaba grabada (Frith, 1988). Tal es el caso d Jimmy Page, guitarrista de Led Zeppelin quien, es conocido, inició su carrera como "músico de estudio" antes de fundar su propia banda.

que escuchar la música de alguien significa conocerle, entrar en su alma y en su sensibilidad" (Frith, 1988, p. 182, cursivas en el original). Pero, a diferencia del Romanticismo, con el rock la música retoma su dimensión social; se mantiene la noción romántica de que la música carga con las emociones, agregando también las opiniones e ideas (gracias a que la música popular lleva letra) de los músicos. Se retoma la parte social de la música porque estas emociones, ideas y opiniones no son íntimas sino *compartidas*; el público se siente re-conocido en esas emociones y en esas opiniones, son el sentir de un amplio sector social. Los músicos de rock, se decía, cantaban lo que muchos ya sentían y pensaban.

Varios autores (en Iglesias, 2021) coinciden en que, a partir de la década de 1970, el rock inicia un periodo de decadencia a causa de la comercialización creciente del ámbito de la música, lo que no concuerda con lo que he venido escribiendo hasta este punto, es decir, en que a diferencia de la música académica, la música popular siempre ha marchado estrechamente con los fenómenos propios del capitalismo, siendo la "comercialización" uno importante. Entonces, me inclino a pensar, por el contrario, que el capitalismo crea mercados para todo lo que parece lejanamente explotable y, en este proceso, no puede dejar de aprovechar todo fenómeno que esté a la moda o bien producirlo. Lo interesante es que hay géneros que subsisten sostenidos por subjetividades varias, tal como es el ejemplo tanto de Eviternum como exponente de música académica, así como de Total Determinación, exponente de rock/punk, ambos estilos musicales fuera del mercado capital desde hace ya bastante tiempo.

Punk

Si bien entiendo el papel histórico que tuvo el movimiento *hippie*, evito mencionarlo en tanto este no es un ejercicio de historiografía de la música, por lo que paso a la aparición del punk. Pues bien, Fouce (2007) fecha de 1974 a 1976 el surgimiento de la música punk tanto en EEUU con *The Ramones* con quienes la crítica es más dirigida al corporativismo y a la policía; como en Inglaterra con los *Sex Pistols,* a manera de: "ruptura radical con el rock de los sesenta. Si los hippies eran la generación de las flores, el punk hablaba del caos y reverenciaba la fealdad; donde había instrumentistas virtuosos, los punk hacían canciones cortas de tres minutos en que hablaban de revolución, el punk predicaba que no había futuro" (Fouce, 2007, p. 22). Pero el punk no sólo tenía como objetivo de crítica el movimiento hippie, sino también al mismo rock en tanto había devenido, cada vez más, mercancía en venta, rodeado de toda la industria del marketing y demás estrategias de publicidad (Clark, 2003).

Lo anterior es central para cualquier intento de aproximarse al punk, si bien se ha diversificado en varios subgéneros (como se verá más adelante), su denuncia de las problemáticas sociales permanece constante, ya sean desde una perspectiva más "estructural" (criticando al sistema económico capitalista) o en lo anecdótico de la vida cotidiana (al buscar "despertar" a la gente de su letargo diario, impulsándolos a la acción). Es por esta razón que, para Clark (2003), lo punk buscaba ser un

movimiento musical y social que permaneciera ajeno a las formas hegemónicas en su generalidad, lo que explica de alguna manera la "crudeza" de sus letras, lo "desordenado" de su música, y lo "estrafalario" de su vestimenta; lo punk buscaba hacerse la imagen de lo indeseable, de lo inmanejable.

La primera conjetura que se podría tener es que, ya que el sistema económico imperante era en ese entonces (como ahora) el capitalismo, lo punk se enlazara de manera casi natural con los movimientos políticos de izquierda, sobre todo del anarquismo. Sin embargo, tanto Clark (2003) como Ivaylova (2015) sostienen que existieron bandas musicales y colectivos punk, sobre todo en Inglaterra, que se organizaban para combatir la inmigración o atacar homosexuales y personas negras. ¿Cómo entender esta aparente contradicción? En primer lugar, Clark (2003) afirma que, ya que la "motivación" punk era pura negatividad (ir contra "el sistema") sin propuestas alternas, es que algunos de los integrantes de la comunidad vieron en el fascismo la manera más radical de ir contra "lo establecido". En segundo lugar, Ivaylova (2015) aclara que los punk cercanos al fascismo fueron, a decir verdad, muy escasos, activos de manera esporádica durante la década de 1980. Agrega que los gestos y signos nazi que se veían en presentaciones y demás, no eran sino una forma más de provocación, sin ninguna convicción acorde con las ideas generales sobre los espectros políticos de izquierda o derecha, lo que concuerda con la pura negatividad de lo punk característica de sus primeros años.

En otras palabras, lo punk no tuvo su origen en alguna propuesta alternativa al rock, al movimiento hippie y mucho menos al sistema económico capitalista. Como escribí ya, su única intención, en un inicio, fue no más que denunciar la incorporación de la música a las lógicas mercantilistas, en las que la prioridad, el centro a partir del cual todo lo demás era construido, era el dinero. Además de rechazar estas prácticas musicales integradas en las lógicas de la mercancía, también criticaban y atacaban los estilos de vida que, entreveían, estaban más o menos relacionados con dicha lógica, por lo que también los rechazaban, criticaban y atacaban.

La banda de punk inglesa *Sex Pistols* fue fundada en 1975 por Malcolm McLaren (quien fue su manager, no músico de la banda), joven egresado de alguna escuela de arte londinense (lo que, por lo demás, no era de extrañar ya que al parecer las primeras bandas inglesas de punk eran fundadas por egresados de escuelas de arte). "McLaren afirma que él inventó todo el estilo, el comportamiento y la filosofía de la banda como un producto comercial" (Ivaylova, 2015, p. 10), como producto comercial porque él pretendía que la banda (esa fue, según él, su intención al iniciar Sex Pistols) promocionara las prendas de ropa que él diseñaba. La tienda de ropa de McLaren se llamaba, simplemente, *Sex*; al iniciar la banda, no hizo sino agregar al nombre *Pistols*. Por supuesto, Johnny Rotten, miembro de *Sex Pistols* desde sus inicios, sostenía que nadie podía decirle qué hacer ni cómo actuar. Por mi parte, más allá de pretender "descubrir" lo que en verdad sucedió, cuál fue la "verdadera" historia sobre el inicio de *Sex Pistols*, hago mención de ello porque me

permite hacer visibles las relaciones tensas con el sistema económico capitalista, que acompañan a lo punk desde estos orígenes. Una modificación importante en contraste con las estrategias de mercado anteriores, fue que ya no se buscó neutralizar lo amenazante, sino que fue integrado en tanto mercancía: "the image of rebellion has become one of the most dominant narratives of the corporate capitalism landscape"[89] (Clark, 2003, p. 223).

Al principio, *Sex Pistols* se hizo de fama sobre todo por sus presentaciones en vivo. Era habitual que los lugares en donde realizaban sus conciertos quedaran destruidos a iniciativa de los integrantes de la banda, quienes eran los primeros en iniciar los destrozos. Esta energía, enojo y furia mostrada en vivo era tan atractiva para las juventudes, que la banda consiguió firmar un contrato con una de las grandes productoras musicales de ese entonces, con EMI. El primer gran éxito comercial de la banda fue la canción *Anarchy in the U.K.* y que, con todo, sólo se transmitía en horario nocturno. Más tarde otra de sus canciones, *God Save the Queen,* llega al número uno de popularidad a pesar de las limitaciones impuestas por los medios masivos de comunicación. Sin embargo, estos contraatacan al dejar en blanco, en los listados oficiales y difundidos, el #1 que correspondía a *Sex Pistols* (Ivaylova, 2015). No está de más recordar en este punto el riesgo percibido por los medios masivos de comunicación en la música de la población negra en EEUU, y después en el rock and roll (la anécdota sobre las presentaciones televisadas de Elvis Presley). En el primer caso, las grandes productoras y estaciones de radio cerraron sus puertas a la música negra, en el segundo y debido al gran éxito del rock and roll no tuvieron más alternativa que hacerse de él, pero con condiciones: primero, que el rock and roll fuera interpretado por músicos blancos, y segundo, perseverando en los intentos de neutralizar lo que percibían como "amenaza", herencia de sus orígenes en la música negra. En el caso de *Sex Pistols* y de gran parte de las bandas punk, la estrategia fue similar: al no poder negar el éxito de la banda, se intentó sacar provecho económico del fenómeno punk pero tratando de neutralizar lo más posible su lado amenazante (la emisión nocturna de sus canciones, el dejar en blanco el número uno de la lista de popularidad). Pues bien, Ivaylova (2015) nos informa sobre el fracaso de tal "protocolo de neutralización": al continuar la banda con los destrozos que la caracterizaban, EMI cancela el contrato que tenía con ella.

A partir del fenómeno *Sex Pistols*, las bandas inglesas de punk proliferan. Se difunde otra de las características consideradas inherentes a lo punk (junto con su rechazo y critica a todo lo "establecido"), a saber, el lema *do it yourself*[90]. En los años en que apareció *Sex Pistols* (década de 1970) la música más escuchada era, sobre todo, el rock progresivo, que no es sino música bastante elaborada (remito a *Yes*, a *Rush* o a *Pink Floyd* como referencias). Pues bien, en su intención de

[89] "La imagen de rebelión se ha convertido en una de las narrativas más dominantes del horizonte corporativo capitalista"
[90] Hazlo tú mismo

rechazar esto, lo punk se insertó en la lógica opuesta, pregonando y mostrando que cualquiera podría hacer música, quien fuera podría tocar un instrumento aún sin experiencia previa. Las canciones punk son breves, algunas de no más de minuto y medio, con acompañamientos sencillos (muchas canciones fueron compuestas combinando no más de tres acordes, repitiéndolos una y otra vez). Uno de los integrantes de la banda estadounidense de punk *NOFX*, Mike "Fat" Burkett, lo pone en las siguientes palabras: "punk music is good music played by bad, drunk musicians, and with punk performance, there is very little difference between sucking and not sucking"[91] (en Dillon, 2018, p. 55-56). Por otro lado, el *do it yourself* estuvo involucrado también en cuanto a la vestimenta. Como ya mencioné, el estilo de ropa de *Sex Pistols* (y que, por lo tanto, marcó el de las bandas que le siguieron) estaba cuidadosamente diseñado por McLaren, lo que no impidió que el discurso y las significaciones del *do it yourself* se enlazaran con la forma de vestir.

Después de *Sex Pistols*, el punk proliferó y se difundió, sobre todo en ediciones musicales y en revistas independientes. También la distribución de las grabaciones, de las revistas y de la información en general se dio en las periferias de los medios masivos de comunicación, fuera de las grandes impresoras, de las grandes productoras, y de las grandes cadenas de radio y de televisión. Lo mismo pasaba con la organización de los conciertos. En el caso de las bandas independientes posteriores a *Sex Pistols* y de los seguidores del punk, la vestimenta era hecha por ellos mismos. Todo lo anterior muy acorde con el lema *do it yourself* (Ivaylova, 2015).

A continuación, me permito citar extensamente un pasaje del trabajo de máster de Valentina Ivaylova (2015), pasaje sobre la banda inglesa *The Crass*, en el cual ilustra la importancia del *do it yourself*:

> El mejor ejemplo de la teoría y de la práctica del DIY [*Do It Yourself*] y un verdadero modelo del auténtico punk es la banda Crass, fundada en 1977. El grupo intenta dar una alternativa real a la producción y la organización musical, entendiendo también su arte como manera de lucha política. Crass son 12 personas: músicos, técnicos y artistas de otras disciplinas que viven en una comuna en una granja en Essex, en el sudeste de Londres. La organización en el grupo sigue unas reglas libertarias: no se organiza jerárquicamente, sino cooperando. La banda tiene su propio estudio de grabación y es autosuficiente en la producción de su música. A parte de la música se dedican a la acción directa: publican libros y manifiestos, editan videos anarquistas con el nombre "Crass" y también participan en numerosos proyectos políticos y artísticos, como el asalto a una base de misiles en Italia junto con activistas pacifistas, ocupar un teatro abandonado durante dos días y organizar una fiesta anarquista junto a otras 12 bandas, mientras la policía intenta desalojarlos, revelar el contenido de una conversación entre Tatcher[92] (sic.) y un comandante de la flota británica durante la Guerra de las Malvinas que incrimina a Tatcher (sic.) con un ataque sorpresa ilegal. Crass está prohibida por la BBC, es ignorada por la prensa mundial y nunca toca en lugares del establishment, sino en fiestas en casas okupas y conciertos con causa. El grupo

[91] "La música punk es buena música interpretada por músicos malos y ebrios, y en las presentaciones punk, hay muy poca diferencia entre ser pésimo y no serlo"

[92] Primera ministra, del ala conservadora, del Reino Unido de 1979 a 1990.

> decide dejar de existir en 1984 (por razones simbólicas vinculadas al libro del mismo nombre), pero representa el ejemplo más comprometido y más coherente con la idea del anarco-punk: ideas políticas encarnadas en una producción artística independiente y acción directa para producir alternativas al modo de vivir que lleven a una transformación real (p. 12-13)

Otra banda inglesa reconocida es *Discharge*, fundada en 1977. Ellos buscan provocar reacciones inesperadas en los escuchas, siendo ello la razón de que sus canciones carezcan de lo que tradicionalmente se conoce como melodía, armonía y ritmo; asimismo, suelen incluir partes habladas de la letra (y no *cantadas*, como en toda *canción*). Y, sin embargo, no deja de llamar mi atención que, al menos, sí cuidan la rima, como muestra la breve canción llamada *I Won't Subscribe*, de no más de cuatro líneas: *Kept in line with riffle butts and truncheons / Beaten up behind closed doors / I won't subscribe to the system / the hands that tighten around my throat*[93] (en Dillon, 2018). Las canciones breves, crudas y directas de *Discharge* no buscan argumentar o entrar en algún debate "lógico" o "intelectual" sobre las problemáticas sociales, siquiera buscan visibilizarlas, más bien pretenden que su música explosiva provoque reacciones del mismo tipo en quienes la escuchan, para que se lancen a la acción política.

Por otro lado, también hay bandas que se consideran a sí mismas punk pero firman contratos millonarios con grandes productoras. Su estilo cambia, "suavizan" su música al igual que sus letras, situación que amerita el siguiente comentario de Dillon (2018): "the true essence of punk is not its musical style, but rather its place as a countercultural movement. Once this existence is usurped and branded as a commodity, even if the music remains the same, and the 'scorpion' -i.e., the bands and the members of the punk community- attack, the initial power no longer exists"[94] (p. 15). Por supuesto, estas bandas no tardan en ser criticadas por aquellos quienes mantienen los ideales de rechazo a toda práctica y discurso hegemónico y al *do it yourself* (Ivaylova, 2015). Resulta sencillo reconocer aquí aquella oposición que ya revisé al tratar del rock, entre lo "auténtico" y lo "fraudulento", si bien bajo una forma diferente: en el rock se trataba sobre todo del papel de la tecnología en la producción e interpretación musical, mientras que en lo punk lo auténtico es lo que se mantiene fiel a sus ideales, mientras que lo fraudulento es todo lo que los "traiciona". Según Ivaylova (2015), esta tensión permanecerá a lo largo de la década de 1980, con la aparición de nuevas bandas, la diversificación del punk, y las siempre presentes tentaciones del capitalismo que exigen suavizar sus elementos más radicales con la promesa de hacerlo económicamente más explotable. En esta tensión, algunas

[93] "Mantenido alineado mediante culatas de rifle y porras / Golpeado tras puertas cerradas / No me suscribiré al sistema / A las manos que aprietan mi garganta"

[94] "La verdadera esencia del punk no es su estilo musical, sino su papel como movimiento contracultural. Una vez que esto es usurpado y vendido como mercancía, y a pesar de que la música permanezca igual, y el 'escorpión' -es decir, las bandas y los miembros de la comunidad punk- ataque, el poder inicial ya no existe".

bandas ceden mientras otras resisten; estas últimas obtienen el apoyo incondicional de los punk.

Para Fouce (2007), momento importante a tomar en cuenta en la década de 1980, fue tanto la aparición del canal de televisión *Music Television* (MTV), así como el surgimiento del disco compacto (CD) que venía a agregarse (ya que nunca los ha suplido del todo) a los discos de acetato. En esta década el género más difundido es el pop, género musical de reciente aparición que, siguiendo las claves con que Fouce (2007) aborda estos fenómenos, nace de la mezcla entre lo que él llama "rock masculino blanco" y la "música para bailar femenina y negra". Sus principales exponentes son Madonna y Michael Jackson. Dillon (2018), como ejemplo por antonomasia de las bandas punk en esta década y que, por lo tanto, coexisten con la ola pop con el efecto de que pierden radicalidad en cuanto a la crítica política y económica, menciona tanto a *The Offspring* como a *Green Day*, la primera fundada en 1984 y la segunda en 1987, ambas en los EEUU. Green Day, por ejemplo, "depicts a struggle with a suburban American life that is nowhere near ideal"[95] (Dillon, 2018, p. 55). La banda *NOFX*, también estadounidense, aparece en 1983 pero, a diferencia de las anteriores, mantiene una postura política si no radical, al menos sí de constante crítica y rechazo al "sistema". Exponiendo otra vertiente del mismo tema, Dillon (2018) asegura que la actividad y aparición de bandas punk decae en la década de 1990. Su influencia se desvía hacia un género nuevo, el *grunge*.

Es importante no dejar de lado el relevante papel que han jugado las computadoras en los hogares a partir de esos años, debido a que suma un medio de difusión más, el formato MP3. "No cabe duda de que las grabaciones han sido el soporte primordial para la canonización del jazz y del rock, hasta el punto de que a menudo su historia se ha reducido a la de sus registros sonoros" (Iglesias, 2021, p. 252). Pero no sólo el jazz y el rock, todos los géneros musicales han ingresado en las complejas dinámicas de las grabaciones, en el sentido más amplio.

Ya a unos años del cambio de siglo, aparecen nuevas bandas de punk, pero con un estilo mezclado con varios elementos del pop; los ejemplos son *Sum 41*, *Good Charlotte* y *Blink 182*. Dillon (2018) escribe sobre los últimos, por ejemplo, que sus canciones están bastante lejos de una crítica política directa, ya que las más de las veces sus temas preferidos son las bebidas alcohólicas y las mujeres. También en esta época se da otro fenómeno muy propio del año 2000 y en el que se ve involucrada la música punk del momento, a saber, la enorme difusión y éxito de algunas plataformas de videojuegos. Las bandas punk más famosas (aunque no por esto necesariamente las más acordes con el sistema económico, social y político, como es el caso de *NOFX*, como desarrollaré unas líneas más adelante)

[95] "Plasma una lucha con una vida estadounidense suburbana, vida que está lejos de ser ideal".

aceptan que sus canciones aparezcan en videojuegos de *skateboarding*, como *Tony Hawk's Pro Skater* y *Grind Session*.

Lo punk, si bien musicalmente conserva elementos del pop, en cuanto a la política encuentra un nuevo aliento a raíz de la invasión a Afganistán planeada y llevada a cabo por el presidente estadounidense George W. Bush, en el año 2001. Una de las bandas que nacen en este contexto es *Pennywise*, quien lleva consigo la marca del capitalismo y el mito del individuo que se origina con él, atribuyendo toda responsabilidad de manera individual, como muestra su canción *It's Up To You*, cuya letra es: "*Is it a crime to want things better for yourself? / How you wanna live is up to you*"[96] (en Dillon, 2018, p. 60). En esta situación histórica, es imprescindible hacer mención de la batalla que dio Fat Mike, el ya mencionado integrante de la banda *NOFX*. Si bien la banda había escrito letras cada vez más alejadas de una crítica certera a las prácticas económico-políticas, con motivo de la invasión de EEUU a Afganistán mencionada antes, el tema político cobra relevancia de nuevo. En el año 2003 estrenan su álbum titulado *The War on Errorism*, título que apuntó a criticar las políticas de Bush, quien es representado en la portada usando maquillaje de payaso sobre el fondo de los colores de la bandera estadounidense.

La sacudida lleva a *NOFX* a preguntarse por lo que ha venido a ser el punk en los últimos años, su canción *Separation of Church and Skate*, dice en un fragmento: "*When did punk become so safe? / When did the scene become a joke? / the kids who used to live for beer and speed / now want their fries and coke*" y más adelante, en la misma canción: "*I want conflict, I want dissent / I want the scene to represent / our heatred of authority / our fight against complacency / stop singing about girls and love / you killed the owl, you freed the dove*"[97] (en Dillon, 2018, p. 62). Llamado directo, siguiendo la lectura de Dillon (2018), a la comunidad punk para retornar a lo que los había venido definiendo desde sus orígenes: la oposición a cualquier autoridad y la celebración de cualquier estilo de vida diferente, incluido el uso de drogas y la violencia. Pero no tan solo, ya que al menos Fat Mike hizo algunos intentos, y para nada menores, de organizar a la comunidad punk con miradas políticas. Por ejemplo, cuando llegó el momento de la campaña de Bush para reelegirse en la presidencia de EEUU, Fat Mike fundó un sitio web para informar a toda la comunidad punk, no de conciertos ni de las últimas noticias sobre la escena o mercancía que adquirir, sino sobre la importancia de votar en contra de Bush, de que no se reeligiera. Dillon (2018) recupera la presentación de la página web (que dejó de funcionar en 2008), en donde se podía leer que la intención del

[96] "¿Es un crimen querer que las cosas mejoren para ti? El cómo quieres vivir depende de ti"

[97] "¿Cuándo el punk se hizo tan seguro? / ¿Cuándo la escena se convirtió en una broma? / los niños quienes solían vivir por cerveza y adrenalina / ahora quieren sus frituras y sus refrescos … Quiero conflicto, quiero desacuerdo / quiero que la escena represente / nuestro odio por la autoridad / nuestra lucha contra la complacencia / deja de cantar sobre chicas y el amor / mataste a la lechuza, liberaste a la paloma"

sitio no era sino animar a la comunidad punk a votar[98] de manera informada, así como motivar la unión de los millones de miembros de la comunidad punk en una fuerza política organizada (no a la manera de un partido político en el sentido tradicional, se entiende).

Punk en México

Después del recorrido del punk en las situaciones centrales, es decir, en Inglaterra y en EEUU, considero que será más sencillo aprehender lo propio del fenómeno en México, cómo fue influenciado y cuáles fueron los recorridos y narraciones de lo punk en territorio nacional. Donoso (2014) sostiene, en primer lugar, que el rock que se escuchaba en México en la década de 1970 era el estadounidense. No había música propia de las bandas mexicanas, ya que las canciones interpretadas por éstas eran las más exitosas en EEUU, pero traducidas al español. No se debe pasar por alto que, en esos años, había una atmósfera general de represión en México, las masacres de estudiantes ordenadas por el gobierno en 1968 y 1971 eran aún recientes (Cruz, 2006). México, con todo y lo anterior, jugó un papel importante en el desenvolvimiento del rock latinoamericano, hizo las veces de mediador entre lo producido en EEUU y el cono sur. Sin embargo, debido a que no había apropiación del rock por parte de las bandas mexicanas, en el cono sur, aún en la década de 1970, todo lo que llegaba desde México se percibía como música comercial propia de la cultura hegemónica y, por lo tanto, como parte de las grandes industrias del entretenimiento.

El cono sur latinoamericano tardó alrededor de diez años en generar un movimiento propio de rock partiendo de los movimientos nacionalistas que buscaban recuperar su literatura y su música tradicional, mientras que en México las bandas seguían interpretado canciones de EEUU en español. Así las cosas, será hasta la década de 1980 que el rock latinoamericano (incluido, ahora sí, México) se terminará de enlazar con los discursos acerca de la "rebeldía de la juventud". "… tanto en el Distrito Federal [ahora Ciudad de México] como en Ciudad Nezahualcóyotl[99], antes de finalizar la década de los setenta, los jóvenes empezaron a escuchar *punk rock* proveniente de otros países; principalmente de Inglaterra y Estados Unidos" (Cruz, 2006, p. 72, cursivas en el original). Pero ¿cómo se dio la entrada de lo punk en México? Los barrios adinerados de Polanco y de la Zona Rosa, sostiene Cruz (2006), fueron los primeros lugares en que las juventudes usaban ropa originaria de Inglaterra, que adquirían en sus viajes al continente europeo (no está de más recordar en este punto que McLaren, el manager de *Sex*

[98] Lo que sería un tipo de "anomalía" debido a lo cercano que ha estado el movimiento punk en la proclama de la inutilidad del voto y, con él, de la democracia. Esto deja de ser una anomalía al aproximarse al fenómeno con perspectiva social e histórica, es decir, *situada*.

[99] Municipio colindante con la Ciudad de México y que forma parte del área metropolitana. Es un municipio históricamente con altos índices de marginación social.

Pistols, tenía su propia tienda de ropa en Londres y que, de acuerdo con él, fundó la banda de punk como medio de promoción para sus prendas).

Así las cosas, el punk llega al centro de México directamente de Inglaterra, por medio de la población adinerada que visitaba Europa y traía consigo prendas y música. Este primer contacto de México con el punk no fue sino, en un primer momento, una "moda europea" porque las juventudes adineradas tenían como única intención vestirse como la juventud inglesa (Cruz, 2006; López-Caballo, 2013). En México se forman algunas bandas (como *Dangerous Rhythm,* en la que tocaban cuatro adolescentes de Polanco) para interpretar las canciones de las bandas inglesas de punk, presentándose en algunas locaciones que ya se empezaban a considerar propias de las juventudes. Lo punk, sin embargo, sobrepasó el carácter de "moda europea" al alcanzar a las juventudes más empobrecidas. Lo punk se difundió no por los medios masivos de comunicación, sino por medio de conciertos, de *fanzines*[100] como *Sonido y Conecte* y, sobre todo, por medio de los mismos seguidores del punk quienes intercambian música y demás.

El papel jugado por las fanzine es relevante: gracias a ellas se da a conocer lo que es el punk, lo que pretende, sus ideales, todo esto en español (a diferencia de las canciones interpretadas por las primeras bandas mexicanas, que tocaban las canciones de punk más conocidas en su idioma original, el inglés), lo que permitió que la información fuera accesible a toda la comunidad. López-Caballo (2013) comparte las palabras de uno de sus entrevistados sobre el tema: "había casetes que… venían en el fanzine, como paquete. Comprabas el casete y te daban el fanzine, pero de todas maneras el fanzine decía 'no hay bronca, lo pueden copiar', y ya veías a varios que… traían el disco regrabado y el fanzine fotocopiado. No había bronca por eso, lo que interesaba era que el material se difundiera y la idea" (p. 193).

Gracias a esta forma de difusión "en horizontal", lo punk pudo pasar de ser una mera moda europea de las juventudes adineradas a ser apropiado por las juventudes empobrecidas de la zona metropolitana, fenómeno facilitado porque reconocían en el punk su rabia causada por la situación económica y social en la que vivían. Esto último parece ser una característica que ha permanecido, tal como López-Caballo (2013) pudo rescatar de sus entrevistados y entrevistadas, quienes lograron conocer y aprender, pero también visibilizar las problemáticas sociales y económicas y cómo estas se configuran en el devenir histórico. Una situación que me parece por demás interesante, es que los mismos entrevistados de López-Caballo (2013) hicieron saber a la investigadora que, de no haber sido por la música punk, quizá nunca se hubieran interesado en acontecimientos históricos de enorme

[100] Prefiero usar el término "fanzine" a "revista" porque, aunque es una publicación con todas las características de una revista, parte muy importante de su especificidad se encuentra en la "baja calidad", marca de que es una publicación independiente.

relevancia como son, por ejemplo, la masacre de estudiantes por parte del gobierno ocurrida el 2 de octubre de 1968 en México, evento que de otra manera hubiera quedado como un hecho pasado que se revisa en clases de historia, pero sin mayor significación social. El impacto pareciera ser diferente al escucharlo acompañado de la crudeza de las letras y música del punk que en la sobriedad de una clase en la escuela, lo que podría apuntar a las afectaciones de la música en el cuerpo (en la escuela, en tanto se considera una actividad "cognitiva", se favorece la dimensión "mental" y, para alcanzarla, se tiene el prejuicio de que el cuerpo debe estar "tranquilo").

Rápidamente estos sectores populares hicieron suyas las consignas del punk: la crítica y rechazo a la política y a lo que se difundía como el estilo de vida ideal, asumiendo el lema "hazlo tú mismo" (López-Caballo, 2013), lo que se vio reflejado, por ejemplo, en que la comunidad punk mexicana de esa década (1980) solía organizar fiestas en las que se presentaban bandas locales, ya no las bandas de las juventudes de las clases adineradas, sino bandas formadas por miembros de clases empobrecidas: "De la zona de *ecatepunk*[101], del norte de la gran ciudad, llegó un hervidero de grupos desde 1980, los primeros en las zonas obreras: Rebel'D Punk, Síndrome Del Punk […] Descontrol, T.N.T." (Nateras, en Cruz, 2006, p. 81, cursivas en el original). Se buscaba organizar estas fiestas en lugares marginales, como en locaciones abandonadas; en ellas se bailaba, consumían marihuana, bebían alcohol, todo mientras se encontraban rodeados de vómitos, orines y de parejas en situaciones abiertamente sexuales en los rincones. Para López-Caballo (2013) "la música punk se configura como un momento de ruptura entre lo 'regular' y la manifestación de lo 'grotesco'" (p. 188).

Me permito citar a Francisco Valle, uno de los entrevistados de la investigación de Cruz (2006) y quien vivió de primera mano estos años de apropiación del punk por las juventudes mexicanas:

> Nosotros, los del *colectivo caótico* nos convertimos en *antiacademicistas* y *anitiintelectuales*, eso se nota a leguas (de hecho, todo el mundo sabe que no sabemos que saben que no pensamos), unos no acabamos ni la enseñanza intrafamiliar ni la guardería, el kínder, la preescolar […] la primaria, ni la secundaria, otros ni el bachillerato, mucho menos una carrera ni de maratón, es más, somos analfabetas de esa población mayoritariamente mexicana" (en Cruz, 2006, p. 75, cursivas en el original)

Otra acción que refleja las consignas de crítica y rechazo a la autoridad y el fomento al "hazlo tú mismo", fue la apropiación del Tianguis Cultural del Chopo. Éste es un espacio que surgió a raíz de una convocatoria del Museo Universitario del Chopo, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en 1980[102]. Lo que aquí me interesa resaltar es que si bien el Tianguis del Chopo surgió como un espacio de intercambio musical en sentido general, es decir de todos los géneros

[101] Juego de palabras. El municipio de la zona metropolitana mexicana se llama *Ecatepec,* y ha sido históricamente propio de segmentos pobres y marginales de la población.

[102] Para una revisión más detallada sobre las peripecias de Tianguis Cultural del Chopo, véase Cruz (2006).

musicales y de todas las productoras, ya fueran grandes o independientes, este espacio de intercambio se ha mantenido hasta la fecha gracias a los esfuerzos de la comunidad rock y punk mexicana: "sucedió que en unas cuantas semanas se dio lo que Jorge Pantoja[103] llamó una especie de selección natural darwiniana, por lo que se fueron retirando del espacio todas las formas musicales invitadas quedando como amo y señor del proyecto el rock y todas sus manifestaciones" (Cruz, 2006, p. 96). En él, desde su fundación hasta la fecha, hay la posibilidad de intercambiar música o revistas, de difundir conciertos propios o ajenos, con el beneficio de que no necesariamente se tiene que invertir económicamente en dicha difusión. Por ejemplo, había quien podía ir con un disco de *Sex Pistols* y lo cambiaba por música de alguna banda independiente mexicana, sin pensar que era "una mala inversión". Lo importante era conocer más música, compartirla.

Estas tres situaciones descritas en los párrafos anteriores, a saber: 1) las fiestas en lugares abandonados en las que se rodeaban de drogas, de alcohol y de sexo; 2) las posturas "antiacademicistas" y "antiintelectuales"; 3) el papel de las fanzine y la batalla por los espacios como el Tianguis Cultural del Chopo, muestran el camino recorrido desde la consigna *no future*[104] propia del punk más "clásico" o "tradicional" de los primeros años en Inglaterra, a la influencia de carácter más propositiva y característica de una derivación del punk llamada *hardcore*. Si bien el punk "clásico" o "tradicional" llegó a México, como ya escribí, directamente al centro del país desde Inglaterra, el hardcore hizo su entrada desde la frontera con EEUU, en la ciudad mexicana de Tijuana. La propuesta del hardcore es la de un futuro construido por ellos mismos, "el paso de la autodestrucción a la creación" (Cruz, 2006, p. 86). De estas propuestas surge un nuevo aliento a la organización de colectivos y a la producción de fanzine. Así, a finales de los 80 y principios de los 90, el punk, con la nueva propuesta del hardcore, se presenta más como una alternativa de vida, como una positividad y no como mera negatividad, alcanzando su punto mayor actividad durante la década de 1990. No se deben pasar por alto las crisis económicas que sucedieron en esos años, en países como México, Argentina o Ecuador y que, en el tema que trato, impulsó la alianza entre lo punk y las juventudes, en donde la música era uno de los medios de expresar inconformidad en cuanto a la gestión de la política económica (Donoso, 2014).

Por supuesto, al pasar del *no future* a ser un movimiento que propone alternativas de vida al sistema hegemónico, el hardcore fue mantenido en la periferia de lo social, por lo que nunca ha dejado (hasta la fecha) de ser objeto de ataques de los medios masivos de comunicación y de las autoridades estatales: "Así los medios masivos de desinformación (sic.) especialistas y profesionales en la materia, se encargaron de promover la imagen destructiva del *punk*, de explotar la imagen

[103] Uno de los "fundadores" del Tianguis Cultural del Chopo, si es que en un fenómeno como este se puede siquiera concebir algún nombre a manera de fundador "individual". La mención la realizo para que no quede descontextualizada su mención en la cita.
[104] "Sin futuro"

pero nunca hablar del contenido, y comenzaron las redadas, la infiltración de porros evidentemente disfrazados de '*punks*' en las movilizaciones, en las palizas" (Senk, en Cruz, 2006, p. 92, cursivas en el original). El punk podrá ser un género del que no se ocupan las grandes productoras, que no tiene los grandes escenarios, a pesar de lo cual conserva el poder de convocar sectores de la población (no sólo esa curiosa construcción histórica propia del capitalismo moderno llamada "las juventudes") que aún *se reconocen* en él, como comenta uno de los entrevistados de López-Caballo (2013): "¡oye, están cantando cosas que me están pasando!... estoy mal con mis papás, estoy hasta la madre del mundo, tengo una novia que ya no me quiere… todavía no tengo edad para trabajar y sin embargo ya me están exigiendo que haga algo… muchas canciones […] decía ¡guau! ¡*Alguien me está entendiendo de a de veras*!" (p. 192, cursivas en el original).

Algunas palabras acerca de la actualidad, del momento en que realizo esta investigación: Total Determinación se esfuerza por mantenerse fiel a las características del punk. Me refiero, por supuesto, al lema "hazlo tú mismo" pero también a la crítica constante de las formas sociales hegemónicas. Basta para ilustrar lo anterior que el álbum de Total Determinación lleva por nombre, precisamente, "Música contra el Poder", álbum que de inicio a fin es una crítica constante al sistema económico capitalista. Total Determinación no ha buscado "ser firmado" por alguna gran empresa de música, nunca han enviado su música a algún "caza talentos"; por el contrario, se dedican a buscar espacios en dónde tocar, sobre todo con otras bandas más o menos similares.

En el apartado siguiente, me dedicaré a explicitar lo reflexionado con motivo del rastreo institucional de este capítulo, por lo que retomaré algunos momentos históricos que me permiten abordar de manera más completa a los grupos interlocutores de mi investigación o, lo que es lo mismo: expongo a continuación las posibilidades de abordaje crítico y autocrítico de mi trabajo de campo.

IV. Las Huellas y las Permanencias

Aquí trataré de salvar alguna incomodidad generada en los apartados anteriores, a saber, la separación tajante entre música académica y música popular, separación que, como expliqué ya, me vi obligado a seguir debido a que los textos que consulté así lo hacen, sumado al hecho de que no soy historiador y de que esta investigación no es un trabajo historiográfico por lo que, además de exceder mis capacidades, quedaría fuera del interés de esta comunicación. Pues bien, *las huellas y las permanencias* se verán entretejidas en lo que sigue, por lo que la exposición tendrá ecos en Eviternum y en Total Determinación. Dado que ya fue revisado a detalle en las páginas precedentes, en las siguientes me excusaré de remitir a periodos históricos y autores, en la medida de lo posible. Por otra parte, para la lectura de lo

que sigue, resultará relevante tener presente la crítica de Foucault a la hermenéutica de sí y que desarrollé en el primer capítulo: como se recordará, gran parte de los discursos e instituciones contemporáneas en música tienen su origen en el Romanticismo, donde surgen los discursos sobre la "intimidad" y lo "personal", mismos que remiten inequívocamente a la "interioridad". Así, la crítica foucaultiana me permitirá complejizar y problematizar las instituciones que expongo a continuación.

Inspiración y talento. Es innegable que un par de las instituciones más arraigadas en la música en particular y en todo arte en general, son las de la inspiración y el talento. Ambas son de muy larga data, se remontan a las estrechas relaciones de la música y el terreno de lo sacro: ya sea que la música fuera parte inherente de ciertos rituales, que los acompañara o que sirviera como medio de comunión con lo divino, aquel que se dedica a la música es colocado en la figura de lo *excepcional* gracias a su relación, más o menos clara, con lo "trascendente", con algo "más grande que uno mismo". Quizá, así escrito, pudiera parecer exagerado; bastará mencionar un par de ejemplos para combatir tal impresión: el primero de ellos acerca de las tropas alemanas durante la Segunda Guerra Mundial, sobre cuyo regreso del campo de batalla Primo Levi escribe "Sus almas han muerto y la música los empuja hacia adelante como el viento a las hojas secas, y les hace las veces de voluntad" (en Quignard, 1996, p. 113), y más recientemente Heredia (2012) quien, hace poco más de una década, escribía: "Los músicos son esos iniciados que de algún modo nos ponen en contacto con los dioses, nos abren por unos instantes las puertas del paraíso" (p. 57)

Ahora bien, estas instituciones podrían parecer problemáticas tanto en Eviternum como en Total Determinación ya que ¿los cerca de diez años de la licenciatura en canto acaso no excluyen por sí mismos cualquier idea sobre algún talento, colocando en primer plano la ardua ejercitación cotidiana? Por otro lado, ¿acaso uno de los ideales del punk no ha sido que cualquiera puede tocar este género musical? Me permito recordar en este punto que una de las analogías más recurrentes en Eviternum es aquella de la música y el deporte, analogía que busca enfatizar la necesidad de continua práctica para "no perder condición"; también el inicio de Total Determinación, cuando El Costal propone a Iván iniciar una banda de punk, aún sin saber tocar instrumento alguno. Estos comentarios serían pertinentes si abordara esta investigación con el presupuesto de la existencia efectiva tanto del talento como de la inspiración y buscara ubicar su papel en la música, por lo que me encontraría en problemas (haber realizado el breve collage histórico hubiera sido una pérdida de tiempo). Pero no es así porque esta investigación, me permito reiterarlo una vez más, es una investigación en psicología social, por lo que mi interés en la inspiración y en el talento está en que son discursos que envuelven la práctica de la música, discursos pero *cristalizados* y, en tanto se pretenden "naturales", siempre presentes e inamovibles, son formas de lo instituido.

Un par de ejemplos: las letras de las canciones de Total Determinación, con sus críticas al sistema económico capitalista, suelen hacer eco en sus escuchas, por lo que se les atribuye la capacidad de expresar lo que la audiencia misma "siente" y que estaría imposibilitada de expresar por sí misma. En alguna misa a la que asistí con Eviternum, cerca del final, el sacerdote les agradece al micrófono, de manera que toda la feligresía escucha sus palabras: "su talento también sirve como manera de agradar y alabar a Dios". Ambos ejemplos muestran la posición excepcional en la que se coloca a los músicos, a manera de vehículo de algo que los trasciende, por así decir: la denuncia de las condiciones sociales y económicas, y la "vía regia" al terreno de lo sacro. Es decir, en ambos casos la figura de la excepción está dada desde los discursos sobre el talento y la inspiración. Ahora bien, es cierto que toda institución conlleva sus contradicciones: basados en los parámetros de valoración del capitalismo, a la música se le considera una actividad no productiva y poco seria, por lo que a la vez que los músicos están colocados como excepcionales, carecen de reconocimiento social (el maestro del coro dice "es falta de educación, las personas creen que la música es fácil y por eso no la toman en serio; cuando apartabas las cabinas en la Facultad de Música para practicar luego la gente se quedaba ahí platicando contigo y no te dejaba practicar").

Catarsis. Otra de las instituciones en el ámbito del arte en general, es la de la catarsis, entendida de manera muy amplia como algún tipo de "descarga emocional". Es una institución muy interesante, ya que los significados que la envuelven son bastante confusos, aún en los abordajes académicos[105]; baste mencionar que una de las ideas más difundidas en la academia, por ejemplo, es la confusión del concepto freudiano de sublimación con la catarsis, lo que será tema a tratar posteriormente.

De manera convencional se podría considerar el origen de la relación entre arte y catarsis con Aristóteles; sin embargo, suele pasarse por alto que, para él, la catarsis sucedía en el público, no en los intérpretes. De ahí que él se inclinara, siempre y cada vez, a favor de la contemplación y en contra de la ejecución musical. Del lado de los intérpretes resultaba imposible evitar de manera satisfactoria el riesgo de los impulsos dionisíacos, esos que podían llevar al éxtasis, a la locura y/o a la muerte; mientras que, por el contrario, el público, los espectadores, estaban de antemano exentos de dichos riesgos, la contemplación tenía como único efecto la descarga de las tensiones y de las emociones evocadas por la tragedia en escena, lo que generaba, según Aristóteles, un tipo de "purga" o de "limpieza" del alma, resultando un efecto "positivo" de ello. En este punto no puedo dejar de mencionar la diferencia en cuanto al *involucramiento de los cuerpos* entre, por un lado, la contemplación del público y, por el otro, la ejecución de los intérpretes: en ambos casos es innegable el papel del cuerpo, notorio en la noción misma de "descarga emocional", sin embargo, el involucramiento del público era *indirecto* y, por lo tanto,

[105] Lo que revisaré más detenidamente en la segunda parte de este capítulo, dedicado a las investigaciones sobre el arte y la música en psicología social, psicoanálisis y filosofía.

se consideraba “menor”. En cambio, los intérpretes cantaban, actuaban, danzaban, tocaban instrumentos musicales, clamaban textos de amor y de muerte, personificaban dioses o los combatían y, todo ello (no es dato menor) no a manera de mera “ficción”, las tragedias *encarnaban* los fundamentos mismos de la totalidad de la vida, basada en aquellos mitos.

En importante contraste con lo anterior, en nuestros días se considera que la catarsis sucede sobre todo en los intérpretes, lo que es un vuelco importante a la noción de Aristóteles y abre la interrogante sobre los devenires históricos y sociales que lo han posibilitado. Por supuesto, los espectadores también “hacen catarsis” pero sería de menor intensidad: Ismen, cellista de Eviternum, durante una plática me dijo “no sé tú cómo lo ves cuando vas a los ensayos, pero en serio… en serio, es otra cosa, es muy diferente escuchar nada más a tocar, cuando tocas es otra cosa, es como magia”. Parte importante de los discursos actuales conciben al arte en general, según comenté ya en el punto anterior, como un tipo de pasatiempo poco serio, como no más que mero entretenimiento, por lo que se le considera como “útil” únicamente para “descargar” las emociones *negativas* producidas por el mundo contemporáneo: pintar, bailar, cantar, dibujar o tocar algún instrumento, todas estas actividades se recomiendan como maneras “saludables” de “sacar” la frustración, el estrés, el enojo, la decepción y, así, usar el arte para “sentirse aliviado” de las dificultades de la vida moderna. Ello, por supuesto, no es exclusivo de la vida laboral, suele recomendarse también a las infancias y juventudes. Es por demás común escuchar que el gusto por la música durante la adolescencia se debe precisamente a que en ella encuentran la forma de “expresar sus inconformidades”. Cuando se quiere alejar a las adolescencias de los “vicios” (y se piensa sobre todo en drogas tanto legales como ilegales, pero también en todo lo referente a lo sexual), dos de las recomendaciones más comunes son, o que hagan deporte, o que aprendan algún arte. Así, a la catarsis se le relaciona con discursos sobre salud y bienestar, introduciendo las prácticas artísticas en tales discursos.

Como establecí antes, la música punk encontró su distintivo al criticar “lo establecido”, patente en las letras de Total Determinación. Ir a los ensayos o conciertos, cantar consignas contra el capitalismo, tocar instrumentos a alto volumen, acompañar la música con alcohol y la compañía de amigos, conocidos y de público en general bien podría considerarse como una forma de “sacar” las frustraciones de la vida contemporánea, cercanas a lo destructivo, se podría pensar (terminar los ensayos y conciertos embriagados, por ejemplo). En Eviternum piensan que los ensayos les han ayudado a evitar emociones “negativas” como los enojos, pero también, según sus palabras, para “controlarse mejor”. Recuerdo bien que antes de la conversación sobre este tema, se había hecho mención de una conocida de la Facultad de Música (FaM) que tienen en común, a quien se le caracterizó como de “mal carácter”; pues bien, durante la conversación sobre la catarsis, en la que todos y todas afirmaban que la música les ayudaba para evitar emociones negativas y controlarse mejor, yo pregunté “¿y qué pasa con la persona

que decían antes de la FaM, que canta pero así tiene mal carácter?", parece que ninguno de los integrantes de Eviternum entendió que trataba de dar espacio a los sentidos producto de la contradicción en el discurso grupal (con la intención, por supuesto, de complejizar el tema, de movilizar la institución de la catarsis), pues se tomó como un "cambio de tema", como si yo quisiera regresar a hablar de la persona de mal carácter; comentaron de nuevo las anécdotas sobre su mal humor, agregando algunas nuevas. Creo pertinente extraer de estas reflexiones la enorme relevancia de visibilizar que lo que se ha puesto en juego en cualquier noción de catarsis es no otra cosa que la movilización de diversas estrategias de dominación de los *excesos de los cuerpos*; que ello también sirva de advertencia sobre la proliferación de discursos sobre el "bienestar".

Técnica y expresividad. Se debe entender por *técnica* la parte estrictamente dependiente de las disciplinas, es decir, todas aquellas prácticas del detalle destinadas a la modificación corporal que son eficaces gracias a la constante repetición. Mientras que *expresividad* se refiere a la finalidad misma de la música pero que, paradójicamente, no es aprehensible en la técnica. Es llamativo que técnica y expresividad no siempre van de la mano, si bien lo ideal es que la segunda se apoye en la primera (Luis, tenor de Eviternum, comparaba a Jorge Negrete y a Pedro Infante, afirmando que el primero tenía más técnica pero poca expresividad, mientras que el segundo carecía de una buena técnica pero que su expresividad era envidiable; se debe considerar que el comentario lo hizo expresamente para ilustrarme la diferencia entre ambas dimensiones, por lo que no descarto que haya sido extremadamente simplificado adrede).

La relación compleja de la técnica y de la expresividad está estrechamente vinculada con la institución anterior, es decir, con la catarsis. Se debe recordar que en la Grecia de los tiempos de Aristóteles, la música no era una práctica independiente sino parte inherente a la tragedia, por lo que sus comentarios sobre la catarsis no deben entenderse como nacidos o referidos específicamente a la música. Se debe tomar en cuenta que la noción sobre la expresividad de la música se origina en el Renacimiento, pero que será hasta el Romanticismo que tome su forma actual en tanto se considera que la música es expresión de la individualidad del compositor, de su intimidad. Es en este punto en que se le relaciona de manera clara con la noción actual de catarsis: si la música es expresión del "mundo interior" del compositor (quien, se recordará, debía tener una vida "atormentada"), de ahí se desprende que el hacer música es una manera de "aliviarse", aunque sea momentáneamente, de las penas de su vida. Para colocar un panorama algo más completo, hago mención de que en el mismo Romanticismo se afianza el sistema económico capitalista, pero también la ciencia moderna, lo que conlleva un trastocamiento radical de la generalidad de los discursos y prácticas sociales. Así, con la depredación capitalista y los ideales de la ciencia moderna, es que el arte se ve recluido al ámbito de lo personal, de lo íntimo. Aquí tiene sus raíces la ampliamente difundida frase "el arte es subjetivo", y la razón de que así sea se

quiere porque: 1) sería expresión de la vida íntima del creador, y 2) que si el arte tiene éxito se debe a que resuena con la vida íntima ("subjetiva") del espectador y ya no del público como ente colectivo; si el arte resuena en gran número de personas, se debe no a un fenómeno social sino a una sumatoria, en la que hace resonancia con cada uno de los cientos o miles de espectadores, pero cada uno de manera individual.

Esta relación compleja es central, tanto en la música académica como en el punk. En la primera se acepta que la técnica es indispensable para lograr una mejor expresividad, por lo que el avanzar en la licenciatura en música es sinónimo de incrementar el nivel técnico, cantando o tocando piezas de mayor complejidad. Sin embargo, y es algo que llamó poderosamente mi atención desde el inicio, es que si bien la técnica es el *medio* de formación profesional de todo músico, su *meta* es la expresividad y esta última, en tanto tal, *no puede enseñarse ni aprenderse*, por lo que, diría yo, la expresividad es del orden de la *experiencia* (lo que desarrollaré posteriormente; sin embargo, no quería dejar pasar el señalamiento, por la enorme relevancia que tiene para esta investigación). Comparto un ejemplo entre muchos: en una conversación sobre este tema, en Eviternum, se recordó que durante una presentación, a una de las soprano quien interpretaría una pieza en solitario, el maestro del coro le aconsejó "podrías pensar en algo personal, no sé… algo triste que vaya acorde con la pieza que te toca". Agregan que la cantante recordó a uno de sus tíos quien acababa de morir, "y no, hubieras visto… en su interpretación lloró y casi nos hace llorar a nosotros, nunca la había escuchado cantar así". No puedo evitar preguntarme ¿por qué se le aconsejó pensar en algo "triste y personal" en vez de recordársele algún ejercicio común, de técnica? La razón es que la expresividad no es cuestión de técnica; si bien se apoya en ella, la *excede*, por lo que recordar ejercicios aprendidos en clase, para lo que se buscaba en esa situación en particular, era inútil.

Ello también está muy presente en el punk, pero su modalidad es extremadamente diferente. En el punk lo realmente importante es la expresividad y, aún más, todo gira en torno a ella, por lo que la técnica no sólo es dispensable, las más de las veces estorba. Se recordará que algunas lecturas históricas sobre el nacimiento del punk lo colocan a manera de reacción a la música producida en esos años por las grandes disqueras, por lo que el punk tenía como finalidad oponérsele por medio de canciones breves de no más de tres minutos, de estructura sencilla (repetición una y otra vez de tres o cuatro acordes), para demostrar que no se requería ser un gran intérprete para componer y tocar punk. Lo importante era *expresar* oposición a los modos de vida hegemónicos, producidos por el sistema económico capitalista.

Oposición entre música académica y música popular. Es mucha la insistencia en separar tajantemente entre música académica y música popular (ya escribí que, por mi parte, no puedo sino reproducirla, muy a mi pesar). La conjetura que realizo, tal como la mencioné al inicio del apartado dedicado a la música popular, y que por

lo demás no fundamento en el trabajo de campo sino en mi interpretación de los textos revisados para la construcción de este capítulo, es que la insistencia en la distinción mencionada tiene de fondo un juicio de valor, en el que la música académica formaría parte de la "alta cultura" y la música popular de la "baja cultura" o "cultura vulgar"; los públicos de cada cual serían colocados unos como "mejores", los otros como "peores". Esta es una poderosa institución que atraviesa y subjetiva a ambos grupos interlocutores de mi investigación. Lamentablemente cuando, pensando precisamente en esta institución, pregunté durante la única entrevista grupal en Eviternum "¿qué es ser músico?", la pregunta se pasó por alto, nadie la comentó, hecho que sucedió más de una vez. No pretendo realizar una interpretación o conjetura de por qué pasó así, sólo dejar la mención de lo ocurrido. Intentaré desarrollar más esta institución al tratar de tejerla con la siguiente, al tratar la cuestión del *tiempo*.

Actividades paralelas y tiempo. A partir del Romanticismo, es cada vez más común que quienes se dedican a la música deban dedicarse de manera paralela a otra actividad. Se debe tener presente que el Romanticismo coincide de manera general con el incipiente establecimiento del sistema económico capitalista y, por lo tanto, con la perdida gradual de relevancia económica y política tanto de la Iglesia como de la aristocracia, quienes habían sido los protectores de las artes. En los periodos previos al Romanticismo, la música era menos una profesión que una práctica familiar y/o religiosa, toda la enseñanza se realizaba dentro de la familia o en la Iglesia. Por el contrario, a partir del Romanticismo, las más de las veces quien decida dedicarse a la música deberá enseñar algún instrumento, canto o composición.

Las dificultades de mantenerse en la práctica de la música, por lo tanto, se incrementan con la aparición del capitalismo, por lo que el hecho mismo de no abandonarla se considera como *prueba de pasión* (la concepción romántica del artista desdichado). Aquí resalta la relevancia del factor *tiempo*, el cual debo confesar no sospechaba hasta la construcción de este capítulo. Cuando la música era un asunto familiar, contar con tiempo no era un problema, situación que cambió con la transmutación de la música en profesión. Contar con tiempo suficiente pasó a ser una condición para dedicarse a ella: o se lo debía adquirir, "comprar" (lo que apunta a posiciones de privilegio económico), o se lo adquiría por medio del sacrificio de otras actividades (lo que pasó a considerarse, como escribí antes, como prueba de pasión). ¿Cuáles son las consecuencias de ello en los discursos y prácticas sobre la música? Anteriormente, la música era un privilegio de los mecenas, de la Iglesia y de la aristocracia, para quienes la protección de artistas era muestra de poder económico, esperando se viera reflejado a nivel político. La modificación propia del capitalismo está en que, ahora, son los músicos quienes deberán estar en condición de privilegio económico. A causa de ello, a partir del Romanticismo se inicia la gestación y el fortalecimiento de la noción de la música como una actividad "de lujo", de lujo para quienes la practicaban (y no para quienes

la consumían, como en los periodos anteriores). O bien, en tanto es una actividad de lujo, aquellos sin posibilidades económicas deben hacer sacrificios para tratar de dedicarse a ella. Así, me parece que el factor tiempo cobra cada vez más relevancia a partir del Romanticismo, sobre todo en el tema que me interesa, en aquellas personas quienes se dedican a la música aun cuando las dificultades son muchas, incluidas las económicas.

Pienso que el tiempo es categoría clave para entender el empecinamiento en separar la música académica de la música popular: la primera, al considerársela profesional, implicaría la dedicación importante de tiempo, lo que reflejaría la carencia de preocupaciones económicas. Mientras que la música popular se consideraría como inherente al grueso de la población, ampliamente difundida y disfrutable, lo que reflejaría su sencillez, su falta de sofisticación y carencia de "buen gusto", colocándola como parte de la cultura vulgar; más un pasatiempo o entretenimiento que un arte. Esto último posibilitaría juicios casi exclusivos sobre la ejercitación técnica, restando importancia a la dimensión de la comunicación, de la expresividad o de la experiencia estética. Entonces, la separación tajante que suele hacerse entre música académica y popular, sería un juicio parcial. Ahora bien, se puede notar que ello no se ve reflejado de manera precisa en los grupos interlocutores de mi investigación, por lo que me permitiré insistir una vez más: el interés del ejercicio llevado a cabo en esta primera parte de este segundo capítulo es rastrear los discursos y prácticas que envuelven a la música, tratando de hacer visibles sus afectaciones a las subjetividades.

Enfrentamientos sobre la moral. Los debates sobre los efectos de la música han sido tan constantes que me parece que no mencionarlos sería dejar de lado una parte importante de las afectaciones subjetivantes de los discursos sobre ella. Debido a que gran parte del breve collage histórico lo dediqué a tales enfrentamientos, aquí me limitaré a mencionarlos breve y esquemáticamente: en primer lugar, y que gustoso colocaría como el modelo a partir del cual los debates posteriores serían variaciones sobre el mismo tema es, por supuesto, aquel entre la música mesurada de Apolo y la música desmesurada de Dioniso: la primera de la proporción y el orden, la segunda de la locura y el éxtasis. También el extenso debate sobre la monofonía (los cantos gregorianos) y la polifonía, presente en gran parte de la Edad Media hasta aún el S. XVI, en la que en la Iglesia se pretendía justificar el rechazo de la polifonía porque la mezcla de voces impediría que la feligresía comprendiera la palabra bíblica, recordando la cita de Candé (1980, p. 40): "les papes étaient les plus mécontents, car ils prétendaient que les fideles ne pouvaient plus suivre le texte de la liturgie… Comme si le fidèle moyen comprenait le latín!"[106]; en otras palabras, el riesgo no estaba en la incomprensión de las palabras, sino en *otro lado*. Los riesgos que creían percibir en el blues y el incipiente jazz de la población negra en EEUU y el debate entre ésta y la música blanca. Las

[106] "Los Papas eran los más molestos, porque afirmaban que la feligresía no podría seguir el texto de la liturgia… ¡como si el creyente promedio comprendiera latín!"

discusiones también acerca del riesgo de la música rock, que podrían llevar a las juventudes a desenfrenos sexuales, al consumo excesivo de alcohol, y de drogas. Por último (y no porque ya no haya debates, sino refiriéndome a lo que es pertinente para mi investigación), dentro del punk, las discusiones sobre el "auténtico" punk y aquel que "se vende" a las grandes industrias. *La lección que extraigo de estos enfrentamientos es que no serían inherentes a la práctica de la música, sino a los efectos de esta en los cuerpos*. Habría que indagar si debates similares se han presentado en otras prácticas artísticas. Por mi parte, apostaría que sí.

Música y sexualidad. Muy acorde con las instituciones anteriores, está aquella que dicta que todo lo emocional es expresión de lo femenino. Me permito recordar que, según el rastreo que he realizado, es en el Romanticismo en donde se enlaza el campo de la producción económica y científica con lo público y, por lo tanto, con lo masculino; mientras que el campo de lo emocional se le ubicará en lo íntimo. De ahí que el arte, refugiado en lo íntimo, se lo enlace a su vez con lo femenino, con todas las consecuencias que ello implica. Estas equivalencias son de las más arraigadas en la cultura Occidental, presentándose en varias modalidades. Con la que me encontré en Eviternum fue la del "hemisferio femenino": durante la comida de algún domingo, se platicaba sobre la preferencia sexual de los integrantes de un conjunto de danza. Lourdes y Brenda, mezzo sopranos, trataban de adivinar si eran heterosexuales u homosexuales, a lo que dicen "bueno, lo único claro es que [referencia a uno de los bailarines] es hetero", a lo que Óscar afirma que no, que de hecho es homosexual. Con el tema ya sobre la mesa, aproveché para preguntar sobre esta institución: "ustedes que están de lleno en el mundo del arte, ¿cómo ven eso de que según en el arte hay muchos homosexuales? ¿creen que sí? Y si sí ¿a qué creen ustedes que se deba?", la respuesta de Óscar fue: "sí, lo que pasa es que en el arte trabajamos más con el hemisferio derecho del cerebro, que es el emocional… sí, por eso sí es muy común la homosexualidad en el arte". Por supuesto, no me quedaría satisfecho con la respuesta impersonal, por lo que insistí "pero ¿ustedes cómo lo ven, desde sus vivencias?". Lo que dio pie a una serie muy interesante de comentarios, algunos de ellos contradecían abiertamente la institución sobre la mesa: comentaban que "todos, en todos los instrumentos y carreras hay muchos homosexuales… menos en los metales[107], ahí no". Al preguntar yo por la razón de ello, me responden que se debe a que muchos de los que estudian esos instrumentos vienen de Oaxaca, por la tradición de la música de banda en donde el trombón y la trompeta son instrumentos protagonistas, "como vienen de Oaxaca no suelen ser homosexuales". Lourdes, quien en este punto estuvo mucho más atenta que yo, introduce la negación "no, oye… ¿y Pedrito?", a lo que todos concuerdan con ella. Pedrito es el dueño del departamento donde ensayan, toca el corno francés y es homosexual.

[107] Así se refieren a la familia de instrumentos que incluyen al trombón, al corno francés, a la trompeta. Si bien la flauta, el oboe y el clarinete también contienen partes importantes de metal, se les suele caracterizar como "de madera".

El tema de lo sexual también se conecta con la catarsis, con la técnica, con la expresividad y con el terreno de lo sacro (muy distinto al de la religión). Durante una plática en Eviternum sobre el tema, Óscar, maestro del coro, comenta “yo a todos, a todos… así a cada uno [y señala a cada uno con el dedo mientras pronuncia las palabras] les pregunté si ya habían tenido sexo, así, a todos”, todos los presentes asienten con la cabeza. Agrega: “sí, tan importante es que a veces uno, con escucharlos cantar, ya sabe si han tenido o no han tenido [relaciones sexuales] en un tiempo”. Como respuesta a las risas generales Óscar, con toda seriedad, se mantiene firme “sí, en serio, es en serio”; la respuesta de todos es, a manera de broma: “¡con razón andamos cantando bien mal!”, a lo que todos reímos. Una de las integrantes recordó cuando empezó a cantar, en otro coro: “Yo cuando llegué, el maestro no tardó en decirme que si yo no había tenido relaciones... o sea, se dio cuenta, y pues le dije que no; ya después que tuve relaciones entendía ya todo… ¡todo!”, y todos reímos con el énfasis hecho por ella en la última palabra. Uno de los integrantes de Eviternum comentó “yo la verdad llegué aquí antes de tener relaciones, y sí se notaba… muchas de las cosas que se explicaban yo no las entendía y veía cómo los demás avanzaban más rápido que yo… ya después empecé mi vida sexual y sí, la verdad sí sentí que mejoré mucho en el canto, tanto en técnica como en expresividad”. En una ocasión distinta, tratando el mismo tema, Óscar dice “uy, no… y la música religiosa ni qué decir… esas relaciones entre lo místico y el orgasmo”. No está de más mencionar que los ensayos de Eviternum son espacios altamente “erotizados”, los juegos de palabras de doble sentido siempre están presentes, eso sí, siempre con mucho humor.

En cuanto a Total Determinación, si bien lo sexual está de alguna manera presente, no parece encontrarse directamente relacionado con la música. Los comentarios son sobre todo acerca de las relaciones sentimentales actuales de algunos integrantes de la banda, algunas bromas acerca de la “dudosa” orientación sexual de alguien, por ejemplo. Ahora bien, también es cierto que el tiempo que pasa Total Determinación juntos durante los ensayos es mucho menor que el que pasa Eviternum. Adelantando algo en lo que profundizaré en el próximo capítulo, escribo aquí que en Total Determinación los ensayos suelen ser durante las noches, por lo que no se extienden mucho; mientras que en Eviternum son varios días a la semana, con duraciones variables. Los domingos solían ser desde las 11:00am hasta alrededor de las 9:30pm, por lo que era habitual desayunar, comer y a veces cenar juntos. Con estos lapsos tan amplios de tiempo juntos, había amplias oportunidades de convivencia.

Hilando con las dos últimas situaciones mencionadas (los debates continuos y el papel de lo sexual), es que aprovecho para realizar algunos comentarios sobre las limitaciones de lo institucional en mi investigación. Para empezar, habría que decir sin más que la *profesionalización* de la música es su *institucionalización*. No pretendo decir que antes de la aparición de Conservatorios o Facultades no hubiera instituciones en la música, por el contrario, el breve collage histórico muestra todo

lo contrario. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que en épocas anteriores: 1) la música era una práctica familiar, y 2) que el "aprendizaje" entre compositores se llevaba a cabo por medio, sobre todo, de la trascripción de partituras. Así las cosas, el ejercicio del poder estaba bastante más desdibujado, no existían forma más adecuada que otras de hacer o interpretar música, salvo aquellas situaciones excepcionales de compositores reconocidos, quienes solían ejercer poder al dictar las formas musicales "apropiadas": Candé (1980) escribe acerca de Jean-Baptiste Lully en Francia quien, en aquella época, tenía el "monopolio" de la composición de óperas, privilegio otorgado por el rey en turno. En cambio, con la aparición de los Conservatorios, se pretende centralizar el poder en estos establecimientos. Efectivamente, en ellos se enseña, en ellos se producen y reiteran los discursos sobre los "compositores trascendentales", sobre cuál es la "buena música", sobre las técnicas que se deben utilizar y la manera correcta de llevarlas a cabo. Al finalizar la educación musical, es el mismo Conservatorio quien expide el documento donde se reconoce al compositor o al intérprete como parte del "gremio" de los músicos. Este ejercicio de poder, por supuesto, se usa para colocar *unas* historias, *unas* prácticas y *unos* discursos como válidos, por lo que hay un efecto de rechazo a las *otras* historias, a *otras* prácticas y a *otros* discursos.

La construcción de este breve collage histórico no escapó a tal ejercicio de poder, dado que las referencias consultadas cuentan la historia canónica de la música. Por mi parte, *tratando de colocarme en un posicionamiento político contrario, me permití llamar la atención sobre aquellos momentos en donde es manifiesta la imposibilidad de institucionalizar, de dominar, de controlar por completo las prácticas musicales*. Los debates que han acompañado las apuestas morales durante la muy larga historia de la música podrían interpretarse como las contradicciones y tensiones inherentes al fracaso de los procesos de institucionalización.

Ahora bien, si toda institución es contradictoria, ¿por qué resaltarlo insistentemente? Pienso que el fenómeno que señala (y que por lo demás mencioné ya) es inherente a la música (bien podría ser inherente a todo arte). Me refiero a que las técnicas que rodean la práctica de la música tienen como único fin *superarlas*: la meta no es una ejecución técnicamente impecable sino, por el contrario, la *expresividad*, y esta última no es institucionalizable. El virtuosismo es por demás pertinente para ilustrar este punto: tanto Paganini al violín como Liszt al piano despertaban euforia en cada concierto que daban, la imagen de ambos ha quedado marcada por un halo místico, envuelta en el misterio (pasan los siglos, y aún se narra que Paganini hizo un pacto con algún demonio); lo producido por sus interpretaciones no podría reducirse a "admiración por la perfecta técnica mostrada". Ya antes, para ilustrar este punto, mencioné la anécdota en la que se le pedía a una de las soprano de Eviternum recordar algún evento "emotivo" en su vida, en lugar de pedirle recordar alguna lección o ejercicio de canto.

La expresividad no se enseña, ni en los conservatorios ni mediante lecciones o ejercicios, tal como muestra la música punk. La palabra “expresividad” remite, por supuesto, a “expresión” pero también (por lo menos para mí) remite a *experiencia*, y ésta no es aprendizaje, no es un “fenómeno cognitivo”. Pues bien, me permito recordar en este punto que alguna entrevistada de López-Caballo (2013) decía que dio sentido a cierto acontecimiento histórico gracias a la música punk, cosa que no había logrado aprehender o, mejor, *producir*, durante las clases en la escuela. La manera en que lo interpreto es que, con la expresividad, en este caso del punk, se apunta a la experiencia, y toda experiencia es posibilidad de creación de sentidos. Es ejemplar la banda inglesa *Discharge*: para ellos no se trataba de “argumentar” o de “convencer” sino de animar la acción política directa.

Por otra parte, la *intensidad* de los debates históricos señala otra cosa (además de las contradicciones inherentes a toda institución): los *efectos de seducción* de los cuerpos o, en otros términos, *la convocatoria a la puesta en acto de una erótica*. Lo más evidente es en cuanto al debate entre la música negra y la música blanca, en los años próximos a la aparición del jazz. Se recordará que esta seducción del cuerpo se combatió de diversas maneras: el cambio de nombre de la música negra (el *ragtime* de ese entonces) para que fuera consumible por la población blanca; se buscó que esa misma música fuera interpretada por músicos blancos; el rock and roll fue enlazado con la recién aparecida “juventud” en tanto se le consideró como expresión indispensable de rebeldía y de sexualidad desbordada; los excesos se vincularon de manera pronta al rock y al punk en el alcohol, las drogas y el sexo. Acerca de este último punto, se habrá notado que aquellas grandes figuras a las que nos referiríamos en nuestros días como “estrellas de rock” remiten, en primer lugar, a Paganini y a Liszt, pero también a aquellos actores de las antiguas tragedias griegas, quienes enfrentaban heroicamente los designios divinos o bien representaban a las divinidades mismas.

De acuerdo con el conjunto de lo precedente, se podría concluir de este breve collage histórico que las instituciones se encuentran irremediablemente entretejidas en las formaciones sociales de nuestros días, incluida la música (no podría ser de otra manera). Y con todo, *la dimensión institucional, con todas sus complejidades, no alcanza a dar cuenta de la insistencia en hacer música de manera grupal*, por lo que la pregunta de esta investigación (¿qué sostiene a las subjetividades en la práctica grupal de la música?), si se pretendiera abordar, indagar, por dicha vía, permanecería sin respuesta.

Así las cosas, y en continuidad con las reflexiones de los últimos párrafos dedicados a los límites de las instituciones en mi investigación, decido virar la atención, los esfuerzos, la *mirada* y la *escucha* a indagar *el terreno de los cuerpos*, teniendo presente, por supuesto, lo simbólico (como su condición de posibilidad) y lo imaginario, en tanto los cuerpos son producciones y no hechos naturales, pero sin dejar de lado sus excesos, sus intensidades, sus desbordes, en fin… *sus pasiones*. Entonces, termino este breve collage histórico mediante la mención

explícita de las inesperadas, de las por demás sorpresivas aperturas para mi investigación: la gran lección de este ejercicio fue la relevancia absoluta tanto del *tiempo* como de los *excesos de los cuerpos* en la práctica grupal de la música.

Musicología

Para la construcción de este segundo apartado, la selección de lecturas la llevé a cabo según dos criterios. Por un lado, me serví de lecturas previas que me han orientado de manera importante en el tema de esta investigación. Por otro lado, también estudié aquellas investigaciones que se me sugirieron a lo largo del posgrado, sugerencias que se me hicieron en asesorías tanto internas como externas, durante los seminarios y, por supuesto, por compañeros y compañeras de generación; pero también aquellas referenciadas en los mismos textos que revisaba y que me di a la tarea de estudiar por cuenta propia. Por último, mencionar que hubieron escritos que quisiera haber podido consultar pero que me resultó imposible, no pude dar con ellos. Me refiero en específico a la *Introducción a la Filosofía de la Música*, de Lewis Rowell y el texto *De la Música, el Amor y el Inconsciente*, de A. Liberman. Ambos libros, a juzgar por las reiteradas menciones en varias investigaciones que revisé, parecen ser fundamentales. Pues bien, no quería dejar de señalarlo.

Primeramente, es necesario establecer desde ya que uno de los presupuestos básicos que sigo es que el arte en general es una práctica social entre otras, si bien con sus propias particularidades y especificidades, pero no por ello radicalmente diferente a cualquier otra práctica social; es decir, el arte se encuentra entretejido en su tiempo y espacio particular, por lo que no escapa a lo social ni a lo histórico. De hecho, esta condición de práctica social es la que permite que las ciencias sociales se aproximen al arte. Una primera consecuencia de esta concepción es que las prácticas artísticas no son exclusivas de los teatros, salas de concierto, centros culturales, salas de exposiciones y demás establecimientos dedicados a las llamadas “bellas artes”; también hacen espacio en las salas de estar de alguna casa particular, en bares, fiestas, parques, banquetas y calles: “el arte es un bien cultural colectivo que no es privativo de aquellos que por su talento, disciplina y formación una sociedad reconoce como artistas, sus creadores, sino que es una producción simbólica abierta para que nos apropiemos de ella desde distintos posicionamientos” (Baz, 2004, p. 481), posicionamientos que pueden ser como consumidores, como espectadores o, como es el caso de esta investigación, como intérpretes.

Específicamente en el caso de las ciencias sociales, la diversidad de posturas y abordajes es mucha, por lo que me centraré sólo en algunas investigaciones (según la selección ya comentada) dedicadas al arte en general, y en específico al

cuerpo, y también a la música, con la intención de dialogar con estas otras investigaciones y aportar a la problematización del tema, lo que coadyuva a señalar y despejar la relevancia social de la investigación que aquí comunico. Durante la exposición de lo que sigue, he decidido realizar comentarios y señalamiento con respecto a mi propia propuesta para, de esta manera, dar algún sentido de coherencia, de unidad, a la exposición sobre tal diversidad de aproximaciones.

I. Ciencias Sociales

Arte

Jaramillo (2018) se interesa en las prácticas artísticas y los modos de subjetivación. Encuentro varias ideas y posturas que rozan de manera muy cercana la investigación que comunico aquí, entre ellas, que para él en la época contemporánea los mecanismos de dominación se habrían difundido y desplazado hasta aquellos espacios que se encontraban reservados a la relación del sujeto consigo mismo, las técnicas de sí.

> De una parte, el auge de las *prácticas institucionales* o conectadas a las fuerzas del mercado, de fabricación de intereses, deseos y anhelos inciertos, por medio de las cuales los individuos, a través de sus acciones sobre sí, participan del gobierno que se ejerce sobre ellos […]; de otra parte, *prácticas contrahegemónicas, de resistencia, contraconductas*, fuga o libertad, especialmente entre los jóvenes (Sáenz, en Jaramillo, 2018, p. 86, resaltado mío).

Muy valioso e interesante es que también aborda la cuestión del cuerpo "para resistir o fugarse a los imperios de la pobreza" (p. 5). Ahora bien, pesar de estos aparentes acuerdos de perspectiva, visto más de cerca, las diferencias con mi propuesta se hacen visibles. De entrada, la interpretación de las propuestas de Foucault: pienso haber sido suficientemente claro en cuanto a que los mecanismos de dominación y las técnicas de sí, a pesar de que se recubren, de que se *pliegan* (analogía que le era cara a Foucault), de ninguna manera se confunden por lo que no concuerdo en que los primeros han invadido el espacio de las segundas; más bien diría que aunque así pareciera ser, tal confusión se despeja al colocar en primer plano la potencia política que Foucault atribuía a la técnica de sí[108]. Por otro lado, pienso que la práctica de la música no es de ninguna manera un ejercicio de "libertad" entendida como la expresión de la "esencia más profunda" de los sujetos sino que, como he venido desarrollando, las nociones de "esencia", de "profundidad" y de "libertad" son puestas en entredicho mediante los procesos por los cuales las subjetividades devienen. Otra diferencia fundamental entre la propuesta de Jaramillo y la mía es que para él, en esto sí siendo fiel a Foucault (esto lo desarrollo de manera pormenorizada en el programa de indagación conceptual y aún volveré a ello más adelante), no hay una "mirada grupal", lo que se ve reflejado en el análisis que realiza, tal como demuestra el siguiente fragmento: "como ellos bien afirman [los *rockers*, el grupo musical con quien realizó su investigación] son procesos más solitarios, pues la práctica misma a pesar de sus ensayos grupales, se realiza más

[108] La relevancia de guardar la distinción se mostrará relevante en el apartado de Reflexiones Finales.

en espacios en los que están a solas para conectarse con sus pensamientos" (p. 315). Desde la perspectiva de mi investigación resulta difícil concebir que en los espacios "para estar a solas para conectarse con sus pensamientos" las personas carezcan de vínculos con otros, así como tampoco puedo concordar en que en aquellos momentos en los cuales no se está físicamente acompañado, se hace corte con las instituciones. Las categorías de análisis diferentes en la investigación de Jaramillo y en la que aquí presento, sugieren otras interpretaciones.

Por otro lado, Cerda, Falleti & Gómez (2018), en la exposición de las reflexiones sugeridas por el movimiento zapatista, escriben sobre la importancia de "pensar la creación estética desde las subjetividades" (p. 143). Aquí ya puedo señalar una primera distinción: en mi investigación, no es lo estético producto de la subjetividad sino que, en todo caso, sería al contrario; tal es una de las razones por las cuales no escribo sobre "creación" estética sino de otras apuestas, las que desarrollaré ampliamente en el capítulo IV. Este punto es en extremo relevante, sobre todo para pensar no sólo cómo nos relacionamos con el arte sino en cuanto al papel que le atribuimos en lo social, su "función". En este sentido, se debe tomar en cuenta la *objetivación de la obra* (Cerda, Falleti & Gómez, 2018), que no se refiere sino al hecho de que el arte pueda ser contemplado aún en ausencia del artista, lo que lo hace una especie de detención o cristalización de aquellas tensiones subjetivas que lo produjeron; el ejemplo es el de la pintura. El hecho de la "objetivación" misma conlleva la posibilidad de que "la creación estética puede convertirse en mercancía cuando es sometida a un sistema de producción mercantil capitalista" (p. 146). Ahora bien, al no referirme por mi parte a creación estética, queda abierta la pregunta por el tipo de relaciones que podría establecer la dimensión económica con alguna otra noción de *estética*. Para ilustrarlo, propongo la siguiente situación: es evidente que al exigir un pago para acceder a una obra de teatro, a una exposición de fotografía o a una proyección cinematográfica, la obra "objetivada" ha quedado incluida en las relaciones ordenadas por el intercambio comercial. Sin embargo, por el trabajo de campo realizado en mi investigación, me parece por demás problemático asumir sin más que al cubrir los costos de ingreso a algún evento artístico, el precio del boleto incluye el "acceso" a la *experiencia estética*[109]. En otras palabras, el acceso a la obra no implica necesariamente la experiencia estética. Dejo hasta aquí este tema, ya que para su completa aprehensión se requiere del desarrollo de lo que entiendo por experiencia estética, al que me aproximaré en los apartados siguientes de este mismo capítulo, y que abordaré de manera detallada en el capítulo IV.

Otro tema que deja pendiente la cuestión de la "objetivación" de la obra (que se desprende de concebir lo estético a manera de creación, como producto de lo subjetivo) es en relación a una de las características de la música, a saber, que al menos hasta la aparición de las grabaciones tanto analógicas como digitales,

[109] Aquí un primer señalamiento acerca de aquello a lo que me refiero con *estética* en mi investigación, distinto de aquello a lo que se refieren los autores en su artículo. Profundizaré más adelante en ello.

resultaba imposible “cosificarla” (se recordará que, estrictamente, la música no está en la particella). Antes de la grabación, en cuanto a la música se refiere, no había “obra” sino *interpretación* musical. Aún más, diría que la grabación es más un *intento* de cosificar la música que su logro: cuántas grabaciones de *Le Sacré du Printemps* de Igor Stravinsky se habrán realizado hasta la fecha, cuántas copias del álbum *Fragile* de la banda inglesa de rock progresivo *Yes* no se habrán vendido, cuántas reproducciones en canales digitales tendrán los músicos contemporáneos; y, sin embargo, cada interpretación, cada concierto, sigue siendo distinto[110], lo que contrasta de manera importante con la pintura, la arquitectura, la escultura, la fotografía. La música, en este sentido, me parece más cercana a la danza y al teatro, que comparten la misma característica[111].

Por último, mencionar que Cerda, Falleti & Gómez, (2018), reflexionan diferentes practicas artísticas, como escribí ya, en el contexto del movimiento zapatista. Pues bien, en el apartado dedicado a la música, en sentido estricto, no tratan sobre música sino sobre las letras como *medio de expresión* de las historias, de los eventos, de los anhelos, del proyecto político del zapatismo. Quizá podría parecer no más que una minucia pero, para la investigación que comunico, resulta por demás relevante la distinción: mi interés está menos en la letra y el significado que tienen las piezas cantadas que en la música como práctica grupal de construcción propia, en donde los cuerpos tienen un primerísimo lugar.

Un autor a cuya obra se le ha otorgado mucha importancia en estos temas, es Bourdieu (1988), con su libro *La Distinción. Criterio y Bases Sociales del Gusto*. Primeramente, quisiera hacer el siguiente comentario: cuando emprendí su lectura y estudio al ser una recomendación constante de quienes me acompañaron en esta investigación, me sorprendió el hecho de no encontrar en él la enorme relevancia que se le otorgaba en cuanto al tema de mi interés, sorpresa que se disipó al dar con el nombre original en francés de dicho libro: *La Distinction. Critique Sociale du Jugement*, es decir, no el “criterio y bases sociales del gusto” según la traducción al español, sino la crítica social del *juicio*, de la *valoración*, hasta *opinión* y *criterio*, pero no del “gusto”, por más cercano o lejano que se encuentren semánticamente. De ahí, en mi opinión, que su obra se enfoque en demostrar que el gusto está *determinado* por el *habitus*; en otros términos, el “gusto” sería cuestión de *juicio*, de *valoración* (de clase). Según mi lectura, Bourdieu somete a estudio la dimensión del arte, y con ella la del gusto, porque para él no habría distinción más visible y evidente entre clases sociales, por lo que el gusto serviría a manera de *demostrativo* de su

[110] De hecho, en la radio pública mexicana existe un programa desde hace muchos años titulado *La Otra Versión*. La emisión está dedicada al descubrimiento y apreciación de diferentes versiones de la misma pieza. Por ejemplo, reproducen tres o cuatro grabaciones del *2do Capricco para Violín* de Paganini, todas las versiones difieren en varios años y en intérpretes, así se aprecian las diferencias de interpretación. El programa se emite actualmente, los martes a las 19hrs (horario de la Ciudad de México) por el 94.5fm (también es posible escucharlo en línea).

[111] Es interesante el caso del cine. Ya que no hay cine “en sincronía”, parece ser un arte más propio de la época moderna, aún más que la fotografía.

hipótesis y no lo central. Por lo tanto, lo fundamental sería *la determinación del juicio por medio del habitus*. Tomando en cuenta esta advertencia, y debido a la amplitud de la reflexión de Bourdieu, en este espacio no puedo sino dialogar con no más que algunos pocos elementos en función de mi investigación, por lo que abandono toda pretensión de abordaje crítico exhaustivo y remito al libro del autor para la profundización en su apuesta.

Un primer señalamiento es que, para Bourdieu (1988), la manera más transparente de dar cuenta del *habitus* (que es estructura estructurada y estructurante y por lo tanto principio generador de prácticas objetivamente "enclasables" y el sistema mismo de "enclasamiento" de esas prácticas), es por medio de los *juicios* dirigidos a las producciones artísticas. Bourdieu detalla su manera de abordaje: en este caso, la variable independiente (y que como tal, tiene estrecha relación con el habitus) sería o la profesión, la edad, el sexo, o el ingreso económico, lo que de alguna manera reflejaría la herencia de capital cultural. Ahora bien, a pesar de la relación significativa con el nivel educativo, para él la familia tendría mayor relevancia porque, dice, en la escuela tradicionalmente se ha dejado de lado todo fomento a las artes. Por otro lado, la variable dependiente sería, precisamente, la preferencia (el juicio) por el arte "legítimo" (es decir, reconocido ampliamente como "arte") y el ilegítimo (el "popular").

En este punto en específico, no puedo sino adelantar (para profundizar en ello en el siguiente capítulo) la enorme diversidad que conforma al Ensamble Coral Eviternum, en donde las edades, las profesiones, la educación, el nivel de ingreso económico, es muy diferente entre todos, contrario a Total Determinación que, de hecho, es bastante común que se refieran a sí mismos como "con los del barrio", "la banda del barrio", "con los amigos del barrio", en donde *barrio* apunta de alguna manera y entre otra cosas, a la homogeneidad de la posición social. Tal como mencioné en la introducción y como abordaré ampliamente en los dos siguientes capítulos, los integrantes de los dos grupos interlocutores de mi investigación, más que "heredar" el juicio positivo por la música (el gusto), lo *alimentaron*.

También resulta importante aclarar, en relación con esto último, que Bourdieu (1988), cuando escribe sobre "estética" lo hace para referir al estudio del fenómeno artístico en tanto "Bello", patente en una de las preguntas de las encuestas que presenta[112]. El que su investigación tenga como fundamento tal concepción de lo estético, difiere de la investigación que aquí comunico, en la que no partí de "lo bello en arte", sino de la práctica grupal de la música. A lo anterior se agrega el hecho de que las estrategias fueron diferentes: Bourdieu por medio de encuestas, yo con etnografía y entrevistas grupales. De ahí que él distinga lo que llama una "estética culta" cuya característica sería el rechazo de la función por la forma, de una "estética

[112] La pregunta es "¿Con cuál de los siguientes temas tiene el fotógrafo más posibilidades de hacer una foto bella…?", seguida de temas variados.

popular" que se define por la subordinación de la forma a la función[113]; en otras palabras, la una se define por su oposición a la otra. De acuerdo con esto último, el interés de Bourdieu (1988) se encuentra en la valoración del gusto, patente en la elección de la modalidad de estética (culta o popular) en función del habitus, lo que si bien es relevante, no es el interés central en mi investigación. Por ejemplo, el habitus, me parece, no permite distinguir los fenómenos subjetivos característicos de intérpretes por un lado y de público o espectadores por el otro; parece que para Bourdieu no habría "distinción" fundamental en ambas situaciones.

Ahora bien, es cierto que si no distingue entre intérpretes y espectadores, tampoco distingue entre las diferentes prácticas artísticas. Al inicio de su libro, al introducir al tema usa la pintura y la música para ilustrar el "arte legítimo" pero, conforme avanza, se va olvidando de la música para utilizar cada vez más la fotografía (manteniendo la pintura). Debido al carácter plástico tanto de la pintura como de la fotografía y a la carencia de representación plástica inherente a la música, es que debido a que Bourdieu (1988) deja de lado a esta última al avanzar en su investigación, se ve en la posibilidad de distinguir la estética "culta" de la "popular", distinción que, como escribí ya, se basaba en la primacía ya sea o de la forma o de la función.

Por su parte, Buitrago, Fanduño & Segura (2015) presentan la investigación que realizaron sobre arte y subjetividad. Las autoras la llevaron a cabo en las infancias, en un establecimiento de educación básica. Su interés está en mostrar la utilidad del uso de talleres artísticos como medio de expresión de la subjetividad, sin embargo, el que partan de una concepción tanto de sujeto como de lenguaje radicalmente diferentes a aquella a la que yo me adhiero, lleva de suyo que su concepción de arte y de subjetividad difieran en gran medida de la mía. Para las autoras, "El sujeto es un ser autónomo que es consciente de lo que puede o no hacer y es por lo mismo que toma sus decisiones" y más adelante en la misma página "Cada sujeto tiene unas características biológicas y culturales" (p. 39). En cuanto al lenguaje, escriben: "el lenguaje […] permite la comunicación entre la sociedad, este tiene un sentido y a su vez va ligado a las emociones" (p. 39). Para no detenerme de más en este punto, sólo recordaré que en el programa de indagación conceptual expuesto en el Capítulo I, sostengo que el sujeto se encuentra atravesado por procesos imaginarios que le son constitutivos y que son sostenidos por los otros, mientras que por lenguaje, en tanto dimensión simbólica, más que un medio de comunicación "con un sentido" afirmo que la multiplicidad de

[113] Por *función* debe entenderse la utilidad concreta, mientras que la *forma* se refiere a los elementos formales de la obra. Así, la estética popular sería aquella que juzgue el valor de una pintura, su belleza, en función de la utilidad que tiene: puede ser de algún evento histórico importante, o quizá un retrato familiar para recordar a aquellos que ya no se encuentran con ellos. Por el contrario, la estética culta juzgaría el valor de la misma pintura, lo bello en ella, en función de la composición de los elementos formales: los colores, los juegos de luz y sombra, los elementos que hacen de signos.

sentidos y de equívocos es una de las posibilidades de producción de sentidos inéditos.

Cuerpo

Como he enfatizado ya, el terreno del cuerpo es central para mi investigación, por lo que revisaré a continuación algunas investigaciones que hacen eco, aunque sea no más que por la relación explícita de temas (arte por un lado, y cuerpo por el otro). Me permito comentar la investigación de Loïc Wacquant (2000) que, aunque puede parecer muy alejada del tema de mi investigación al indagar la práctica del boxeo, el trabajo de campo me ha mostrado su relevancia porque, tal como he referido ya varias veces a lo largo de este escrito (y referiré aún otras tantas), es común escuchar la analogía entre música y deporte: los ejercicios son repetitivos, monótonos, los resultados no se aprecian en el corto plazo, además de que, así como en el boxeo los ejercicios distan mucho de ser equivalentes a la práctica del *sparring*[114], en la música también son muy diferentes los ensayos a los conciertos. En el boxeo como en la música es más que evidente el papel del cuerpo en la subjetivación (los ejercicios en el boxeo, los ensayos en la música practicada en grupo), pero también, y que es mucho menos evidente, que la estrategia disciplinar tiene por intención abrir la posibilidad del *exceso de lo cuerpos*, de su desborde. Sin embargo, las diferencias entre ambas investigaciones no tardan en aparecer: yo me intereso sobre todo en los vínculos en la práctica de la música posibilitados por la mirada, la escucha y la voz, algo de lo que carece la investigación de Wacquant (2000), es decir, la dimensión grupal.

Ahora bien, debido a la importancia en ambas investigaciones del llamado sostén social de ambas prácticas, no puedo dejar de indicar que Wacquant (2000) realizó una delimitación del espacio del gimnasio como un tipo de "oasis", en donde los boxeadores encontraban un lugar de resguardo de la violencia de las calles. Debido a las características socioeconómicas de la zona en donde se encontraba el gimnasio y que el autor contextualiza de manera histórica, los boxeadores decían que si no fuera por dicho lugar posiblemente estarían o cometiendo delitos, o golpeando o siendo golpeados indiscriminadamente, asesinando o estarían ya muertos en alguna de las calles del barrio, si bien sin excluir del todo tales posibilidades: en el gimnasio sólo se habla de dos cosas, de boxeo y de las anécdotas violentas "de la calle". Pues bien, el trabajo de campo que yo he venido realizando no me muestra nada similar, la práctica grupal de la música no es ningún tipo de "oasis" o "santuario" de protección de otros espacios o de otras prácticas: ni del barrio, ni de la escuela, ni de la familia, ni del hogar, ni del trabajo. Si bien me ha sido común escuchar que se refieren al grupo musical como "somos una familia", nada de lo que he escuchado o presenciado permite conjeturar que la práctica grupal de la música se oponga a otros espacios y prácticas a manera de "lugar

[114] A diferencia de golpear el saco/costal de boxeo o practicar frente al espejo, el sparring es la práctica en que dos boxeadores se enfrentan en el cuadrilátero. El sparring no es una pelea como tal, ya que también forma parte del entrenamiento.

seguro". Es cierto que en algún momento consideré la posibilidad de que la música pudiera servir de oposición, de resistencia, a los ideales de competencia y a la *producción de soledades* (Ana María Fernández, 2006) inherentes al sistema económico capitalista (en su modalidad de neoliberalismo), pero el trabajo de campo no permitió conjeturar en tal sentido.

Retomando el arte, María Cristina Fuentes (2017) ha investigado de manera cercana el cuerpo en él. Su investigación parte de la intervención social y el performance como forma de manifestación del cuerpo en mujeres de la zona centro de la Ciudad de México. La "política de la presencia" expuesta en su artículo es más que suficiente para hacer imprescindible su investigación, sin embargo, carece de una lectura grupal, ya que los performances buscan, en sus palabras: "generar un proceso de cambio somático, psicológico y emocional *individual* en un grupo de mujeres y sus públicos" (p. 20, resaltado mío). Si bien hay explicitación en cuanto al "grupo de mujeres" y a "sus públicos", el proceso se reflexiona desde lo individual. Otra diferencia importante con la investigación que aquí comunico es que la autora hace énfasis en lo emocional, lo que para ella remite a la dimensión del cuerpo, mientras que mi interés está, sí, en el cuerpo, pero como posibilitador de vínculos desde la mirada, la escucha y la voz, es decir, una erótica del cuerpo.

Continuando con el tema del cuerpo y el arte, resultará muy fructífero hacer mención de algunas de las numerosas investigaciones de Margarita Baz[115] en cuanto a la danza se refiere, ya que serán de mucha utilidad sus reflexiones sobre el arte y el cuerpo. Ahora bien, la similitud de aproximaciones puede generar la impresión de homologación entre aproximaciones, por lo que resultarán pertinentes las señalizaciones en cuanto a mi investigación se refiere junto con la exposición de sus investigaciones, con la intención de distinguir las propuestas. Así, he decidido exponer en primer lugar las similitudes para, posteriormente, centrarme en las diferencias.

En primero lugar, la autora es enfática en cuanto a que el cuerpo no es el organismo; dice "con una anatomía o con una biología no se puede bailar. Cuerpo es siempre cuerpo construido, subjetivo, y esto supone necesariamente la concurrencia de la dimensión imaginaria y su sustento en lo simbólico" (Baz, 2009, p. 21). Pues bien, tal como desarrollé en el primer capítulo, tampoco se practica música con anatomía y biología. De manera muy pertinente problematiza los discursos que giran en torno a la danza, como aquel de la belleza de los cuerpos, pero también el de la catarsis (que, como revisé en el apartado anterior, se debe criticar en sí mismo). "La plasticidad que sugiere la danza no es sólo para embellecer el cuerpo físico; el movimiento expresivo no es una simple disipación de energías o

[115] Las citas del artículo publicado en 2002 no incluyen páginas dado que me ha resultado imposible conseguir el texto publicado, por lo que agradezco sincera y enormemente a la Dra. Margarita Baz su cordialidad al compartir conmigo el archivo original en el que trabajó. La referencia completa se encuentra en el apartado de Referencias al final de este escrito, para que quien se encuentre interesado, de ser más afortunado que yo en su búsqueda, pueda consultar el texto.

catarsis individual" (Baz, 2009, p. 27). Coincido en el esfuerzo de criticar los abordajes que afirman que toda intención de dedicarse al arte persigue distintos tipos de reconocimiento social (en el caso de la danza, la construcción y el reconocimiento social de un cuerpo bello), pero también como alternativas "sanas" de "sacar" lo negativo, las frustraciones o decepciones, las tristezas y las angustias.

También coincidimos en este tema: que la práctica de la danza, como la de la música, aunque atravesada por múltiples dificultades, ellas no bastan para alejarnos de su práctica. A lo largo del escrito *Los Desfiladeros del Cuerpo Danzante* (Baz, 2007), la autora no vacila en colocar, en relación con el cuerpo, la dimensión no placentera de la danza, como cuando hace paráfrasis de Toni Bentley, bailarina del *New York City Ballet*, acerca del arduo trabajo en el dominio del cuerpo "como una oscilación entre el placer efímero de los logros y la agonía frente a las posibilidades de un cuerpo, que siempre serán escurridizas" (Baz, 2007, p. 22), lo que está en relación con los ideales del cuerpo pleno y su siempre momentánea y fugaz *realización en la práctica*.

Además de estas paradójicas condiciones de los cuerpos, la autora escribe, con todas las advertencias sobre su no generalización, la práctica disciplinaria de la danza: "Una vieja tradición en los maestros de danza, vigente todavía en ciertas personalidades, es la instrucción basada en comentarios devastadores sobre el cuerpo o la ejecución de los bailarines" (2007, p. 35). Con la intención de despejar cualquier posible malentendido sobre este tema, me permito traer una viñeta de mi trabajo en campo: durante un ensayo, Brenda (mezzo soprano) y Óscar (tenor y maestro del Ensamble Coral Eviternum), recordaban el coro en donde se conocieron, cursando el nivel medio superior. Recordaban el "carácter fuerte"[116] del maestro de aquel coro, a lo que yo comenté "o sea, ¿hacía eso para que la gente se saliera del coro o qué?", a lo que Óscar, en su calidad de maestro de coro desde hace ya muchos años, responde "no, para nada… cuando quieres que alguien se salga no lo tratas mal, sólo le dejas de prestar atención, lo ignoras… no avanza y no avanza, se termina por salir". La meta de esta viñeta de campo era evitar creer que estos mecanismos disciplinarios basados en la humillación y los comentarios "devastadores" son algo "personal", por el contrario, parece ser parte de la formación institucional; ignoro si están aún vigentes. No está de más mencionar que, por mi parte, nunca presencié tales tratos por parte de Óscar durante los ensayos y conciertos de Eviternum, todo lo contrario.

[116] Con la intención de evitar adelantar elementos de elaboración y producción de saberes, así como de dar una amplia explicación en este apartado, pero buscando una mejor aprehensión de aquello a lo que se referían con "carácter fuerte", me limito a mencionar que, al recordar "el método de enseñanza", Óscar dijo "en ese momento yo pensé que era lo que yo quería hacer", y Luis comenta entre risas "¿qué? ¿humillar a la gente?", lo que desata risas generales. Óscar aclara "no, o sea, entre todos cantando al mismo tiempo, él podía identificar de entre tantas voces cuál estaba desafinada… yo quería hacer eso, poder distinguir todas y cada una de las voces en el coro". El comentario sobre la humillación como método pedagógico era lo que pretendía resaltar (por cierto, quienes lo conocieron, recuerdan a dicho profesor con mucho cariño y admiración).

Una coincidencia que me causó mucha sorpresa fue que de las conclusiones a las que me ha encaminado el trabajo de campo, es aquella a la que llegó Margarita Baz por la vía de la danza. Ella dice "*no se puede entender el cuerpo sin la danza*" (Baz, 2009, p. 17, cursivas en el original). Yo, inesperadamente, arribé a la misma conclusión: mi interés estaba en los sentidos y discursos de la música en tanto práctica social e histórica, pero la dimensión del cuerpo con sus intensidades y excesos se fue imponiendo por lo que, no sin tomarme algo de licencia, diría que el cuerpo tampoco se puede entender sin la música.

Es momento de mencionar algunas diferencias. La autora habla sobre el cuerpo a la manera de:

> un territorio de inscripciones de dos historias: la social y la libidinal. Por un lado, es un cuerpo socializado, portador de los códigos y las significaciones de la cultura de pertenencia que engendra técnicas y usos del cuerpo, valores y sentimientos hacia el cuerpo. También es una geografía erógena, cuerpo marcado por la historia de las vicisitudes afectivo-sexuales y los destinos de los vínculos significativos (Baz, 2009, p. 22).

Entiendo bien que la redacción de la cita anterior forma parte de una estrategia expositiva, lo que es patente con la lectura del texto en su conjunto, en la que es evidente que Margarita Baz, lejos de hacer una distinción radical de las "dos historias" que tendría como consecuencia que no habría puentes entre ellas, más bien muestra el entretejido de las dos dimensiones, la social y la libidinal; la distancia con mi investigación, por lo tanto, no sería de fondo sino más bien en cuanto a hablar de "dos historias" ya que, me parece, ambas dimensiones son posibilitadas por lo simbólico y lo imaginario. Entonces, pienso que el terreno libidinal se encuentra en una situación histórica y social particular, donde se producen tensiones debido a una de las características (algo olvidada, quizá) de lo pulsional, a saber, que no se deja someter del todo por los discursos y prácticas sociales, sin más. De ahí que la autora, según mi interpretación, haya decidido escribir sobre "dos historias", para resaltar la tensión inherente a sus relaciones.

Por otra parte, Baz (2009) habla sobre el sujeto de la danza como "peculiar anudamiento de deseo y disciplina" (p. 20). Entiendo que para arribar a dicha conclusión, la autora se dedicó largamente al estudio de la danza desde (por lo que resulta imposible verter todas las argumentaciones y saberes construidas a lo largo de muchos años en un solo artículo), trayecto que yo voy inauguro con esta investigación, por lo que me encuentro en el proceso de construcción y de revisión crítica de lo construido. Ahora bien, lo menciono porque, por mi parte, dudo en concebir el deseo (en su concepción psicoanalítica, freudiana y lacaniana) como una fuerza, a la manera de una positividad sino, por el contrario, a la manera de una *abertura*[117] imposible de llenar por lo que el deseo no sería el intento (la positividad) de llenado de dicha abertura. Por eso, como se recordará, yo coloco especial

[117] Y, como tal, remite a la ausencia. De ahí su inherencia con respecto a lo simbólico.

énfasis no en del deseo sino, en todo caso, en las pulsiones: la mirada, la escucha y la voz (y que seguiré problematizando en las páginas siguientes). Brevemente: pienso que el deseo está en estrecha relación con otro deseo por lo que no se dirige a algún objeto, mientras que la pulsión, la mirada por ejemplo, sí tiene un objeto, que no es sino otra mirada. Esta diferencia de lectura tiene que ver, así lo creo, con los dispositivos diferentes usados en ambas investigaciones: en el caso de la investigación que aquí comunico, la labor etnográfica me permitió atestiguar la práctica grupal de la música *actual*, en el momento, lo que colocaba en primer plano los vínculos desde la mirada, la escucha y la voz.

Sobre el mismo tema, comparto la siguiente cita: “Podríamos decir que el cuerpo pulsional es el palpitar de la vida y, más precisamente, de la vida-muerte, que a nivel psíquico se traduce como deseo, la fuerza de las pasiones que van armando el acontecer de la vida humana. Deseo es proceso, es afectación – capacidad de afectar y ser afectado -, y acontece como flujos e intensidades, en deriva permanente” (Baz, 2009, p. 22). Por más que lo anterior sea importante (y no lo dudo, por eso sus investigaciones han sido referente fundamental en mi formación como psicólogo social), no puedo evitar cierta confusión que me genera el uso de los diferentes términos, deseo, pulsión y pasión en la misma frase. Para hacerlo explícito, me parece que esta diferencia señala no tanto oposiciones de interpretación conceptual sino, una vez más, que serían las marcas de los distintos caminos seguidos para hacer nuestras investigaciones: danza y entrevista por un lado, música y etnografía por el otro. Realizaré algún comentario suplementario más adelante (en las Reflexiones Finales), al hacer el intento de distinguir deseo, pulsión y pasión.

Aprovechando este último comentario, diría que es poco infructuoso debatir sobre a quién pertenece la razón, del lado de quién se encuentra “La Verdad”; por el contrario, esto sería un buen ejemplo de lo que mencioné en un capítulo anterior, sobre que estoy convencido de que el diálogo, para no ser monólogo, no debe evitar las diferencias y, con ellas, los enfrentamientos. Así, con la intención de abrir el diálogo con las investigaciones de Baz, escribo en los párrafos siguientes algunas de las vías que me ha señalado la lectura de sus textos, vías que decidí transitar y que, así lo espero, han mostrado sus frutos, en particular dos: la distinción entre *técnica* y *expresividad*, y la exploración del *terreno de las pasiones*.

“Lo que menos me interesa de la danza son los pasos. No es que no me interesen, como me interesa decir otras cosas el paso tiene que estar perfecto, para no quedarme en él, para poder trascender a otra cosa” (coreógrafa entrevistada por Baz, 2002). Esto señala, me parece, lo que llamo *excesos de los cuerpos*, terreno que considero pertinente y relevante explorar dado que, como escribí antes, tanto la danza como la música los manifiestan. Ha sido una grata sorpresa encontrarme con la cita anterior, sobre todo porque son palabras de una bailarina/coreógrafa, lo que de alguna manera ancla las investigaciones que realizamos. Ahora bien, si la dimensión de lo disciplinar (“el paso tiene que estar perfecto”) no es sino medio para

alcanzar “otra cosa”, desde ya se evidencian las dificultades para aproximarnos a esa “otra cosa”. Pienso que Margarita Baz (2002) tiene una excelente intuición sobre esto último, que escribe así: “tiene que ver con su capacidad de interpelación [de la danza], de reto, de sacudida de los perfiles adormecidos desde los que pretendemos, inútilmente, someter la vida, parece estar en juego”. Es decir, la dimensión de extrañamiento característica de la *experiencia colectiva* que estudié ya en el programa de indagación conceptual y que, como tal y en función de observaciones de este mismo tenor en mi propio trabajo de campo, comentaré en el último capítulo de esta investigación.

Por ahora, baste mencionar la institución revisada en el apartado anterior, aquella sobre la diferencia y relaciones entre *técnica* y *expresividad*. Se recordará que en el ámbito de la música resulta muy común que en nuestros días se piense que la meta por lograr es la expresividad, y que toda preparación técnica (disciplinaria) tiene como única función servir de medio para conseguirla. En otras palabras, una ejecución técnicamente impecable, no es por sí misma expresiva. Baz (2002), sobre la danza, escribe: “el querer-decir de la danza no tiene que ver con la transmisión de un conocimiento que se posee o de algún contenido en particular, sino con abrir la posibilidad de una experiencia”; y es esa *experiencia* la que me interesa en esta investigación, siempre que se la distinga de las vivencias “de todos los días” y de alguna despistada concepción que haría de ella algo así como la particularidad de las vivencias en el orden de lo “individual” representado en frases como “todos tenemos diferentes experiencias de un mismo suceso”. No, la noción que uso de *experiencia* es muy distinta de estas últimas.

Baz (2002) cita otro fragmento de entrevista:

> Cuando ves la obra que tú hiciste y que el bailarín la hace suya totalmente, la baila con el cuerpo de él porque también él es creador […] yo les digo que cuando esto sucede no hay errores, el bailarían puede hacer lo que quiera: está enfrascado en una plataforma de verdad. Y cuando esto pasa en el bailarín todo es auténtico, todo lo que haga, si la pierna no levantó no importa, si no giró y se quedó parado no importa, porque lo importante no es el paso sino lo otro (corchetes en el original)

Dos comentarios: si el bailarín no levanta la pierna o no gira, no pasa nada, dice la coreógrafa, pero en la música, sobre todo practicada en grupo, una nota no armónica resalta, un tiempo diferente sobresale; esto podría apuntar a la diferencia entre mirada en la danza y escucha en la música. Pero sobre todo, me interesa retomar que, para la entrevistada, en la danza la *verdad* no es del orden de la comunicación fiel “del mensaje”, tampoco de la famosa concordancia entre objeto del mundo y su representación intelectual sino de otro ámbito, lo que es un señalamiento de vía extremadamente relevante para mi investigación.

Por último, un tema imprescindible para Margarita Baz, irremediable al abordar los cuerpos, a saber, el *terreno de las pasiones*. Ya intuía durante el posgrado que una de las claves para dar cuenta de mi tema de investigación era

precisamente el terreno de las pasiones, sin embargo, dudaba de la pertinencia de incluirlo porque en ningún seminario se había abordado el tema. El viraje se produjo cuando comenté mi inquietud con tres investigadoras que han tenido un impacto muy importante en mi formación: la Dra. Leticia Flores, la Dra. Claudia Salazar y, por supuesto, la Dra. Margarita Baz. No puedo agradecerles lo suficiente por darme el ánimo, el aliento que necesitaba para apostar por este sendero. Entonces, ya que es una de las vías para explorar la pregunta de esta investigación, en este momento no puedo sino hacer mención del tema y de la deuda que tengo con las tres investigadoras mencionadas. Comparto unas líneas de Margarita Baz (2007) sobre el tema:

> el vínculo pasional. No hay otra hipótesis que explique mejor, a nuestro juicio, la energía, la entrega y la persistencia requerida en la producción artística. La pasión, dice el psicoanálisis, transforma el objeto de amor y de demanda en un objeto que se ubica en la categoría de necesidad y 'tiene la extraña propiedad de satisfacer conjuntamente los objetivos de Eros y los objetivos de Tánatos' (Piera Aulagnier). La relación pasional es así, aquella que obliga, es decir, que genera una obsesión por la búsqueda de un objeto idealizado – una persona, una tarea – al que se le atribuye 'poder de vida'. Los enamorados y los artistas comparten una vocación: la entrega, como ofrenda desesperada ante la dimensión de lo imposible (pp. 37-38).

Por supuesto, la investigación sobre lo pasional no está exenta de temas y problematizaciones pendientes. Por ejemplo, la cita que Baz comparte de Piera Aulagnier: ya Freud, a partir de la década de 1920 con la formulación de la pulsión de muerte, conjeturaba que la mezcla pulsional de ésta con el Eros bien podría ser un fenómeno regular, y que lo extraordinario sería encontrar algún fenómeno en el que las pulsiones buscaran su meta en objetos completamente independientes, a lo que se suma lo extremadamente problemático que es hablar sobre "satisfacción" al tratar el tema de las pulsiones, tema que ha sido ampliamente discutido y abordado, por lo que no entraré aquí en él en tanto lo que me interesa es colocar que el terreno de lo pasional, más que una clave de lectura que permitiera "decodificar" los fenómenos subjetivos para dar cuenta de ellos, es más bien una llave que abre un camino con múltiples y escarpados senderos, que bien vale la pena explorar, aventurarse por ellos. Por mi parte, en el Capítulo IV me dedicaré a exponer mi apuesta sobre este tema en cuanto a la práctica grupal de la música se refiere, con el trabajo de campo como eje prioritario.

Música

Existen múltiples investigaciones en ciencias sociales bastante cercanas al tema de mi interés. En los subapartados anteriores he revisado a la vez que he comentado los estudios sobre el arte y el cuerpo que me han sido de utilidad tanto para seguir reflexionando el tema, como para despejar la singularidad de mi investigación. En este subapartado llevaré a cabo el mismo ejercicio, pero esta vez sobre investigaciones que abordan en específico la música.

Heredia (2012) expone la propuesta de lo que llama *musicar*, entendiendo por ello todos aquellos elementos materiales necesarios para hacer música, desde el transportista que lleva las bocinas al lugar del concierto hasta los mismos músicos: su lógica es que sin las bocinas, los músicos no podrían realizar el concierto, por lo que el transportista es elemento del *musicar*. Pues bien, en el análisis de estos elementos, el autor sostiene que en cuanto al proceso creativo, el hecho de crear música original, en tanto según él nace del compositor, "no cumple ninguna función social" (Heredia, 2012, p. 25). Por mi parte, lo concibo al revés, la música, por más que sea firmada por una sola persona, no puede no sólo "nacer" de lo social (en todo caso, yo preferiría *en lo social*), sino que este hecho ya señala que la música original no es ajena a lo social. Da la impresión de que el autor concibe lo social a la manera de algún tipo de maquinaria, en la que la música, al nacer del compositor (siguiendo su lógica), no entraría *aún* en ella y, por lo tanto, no tendría aún ninguna utilidad. Esta argumentación forma parte de su apuesta a favor de pensar el musicar, en donde la composición de música original no daría cuenta por sí misma de la música como fenómeno social.

Por otra parte, sostiene que el público tiene un "bagaje cultural suficiente para decodificar los mensajes sonoros que le permiten interactuar con los músicos y disfrutar o 'consumir' la presentación sonora" (Heredia, 2012, p. 33), lo que hace eco con el *habitus* de Bourdieu, estudiado parcialmente en las páginas precedentes. Por ejemplo, Heredia escribe sobre las "tocadillas", música popular de gran éxito en alguna época de la Nueva España, y por "gran éxito" el autor entiende que fue del gusto de la enorme mayoría de la población al ser música "sencilla", por lo que se puede leer a partir del *habitus*. En lo que a mí respecta, bien podría agregar alguna observación: si las tocadillas fueron exitosas, por supuesto, bien pudo deberse a que era música más sencilla, carente de complejidades que el público privilegiado despreciaba (otra vez, muy de acuerdo con la dinámica de la estética culta y la estética popular según Bourdieu), sin embargo, pienso que otra lectura es posible si se parte del factor *tiempo*, ese tiempo vertido en la construcción del sí mismo y del que carecen las personas no privilegiadas, ocupadas en largas jornadas de trabajo que *agotan sus cuerpos* (no es dato menor, trataré de explotarlo en el Capítulo IV), buscando en su "tiempo libre" relajación y distracción; mientras que las personas privilegiadas, por su parte, no es que *tengan* tiempo sino que lo *han tenido*, con lo que pretendo hacer énfasis en la dimensión diacrónica. Entonces, aventuraría que no es una cuestión de personas con más o menos "gusto", sino en cuanto al tiempo necesario para la práctica de aquello que Foucault llama *autosubjetivación*, aquella transformación de sí lenta y gradual.

Un comentario más sobre el tiempo: Heredia (2012) asegura que a partir de la implantación del neoliberalismo en México, los escenarios musicales han quedado vacíos por falta de inversión; estoy de acuerdo en visibilizar el papel de lo económico, pero con la condición de no reducir la totalidad de afectaciones sólo a su faceta financiera. Pienso que también es una cuestión de tiempo: el

neoliberalismo no sólo ha combatido el papel del Estado en la organización económica a favor de la iniciativa privada, sino que también (o como consecuencia de esto) ha deplorado en general las condiciones de los trabajadores: a la vez que disminuyen los salarios, aumentan las horas y días de la jornada laboral, dejando a los trabajadores agotados y sin ingresos suficientes. De ahí, quizá (¿por qué no?) el auge de entretenimientos cada vez más "privados", sin salir del hogar.

Retomando la cita de Heredia (2012) sobre el "bagaje cultural" y la "decodificación de mensajes para el consumo", debo sumar aquellos comentarios críticos a la dimensión de la comunicación realizados por Margarita Baz. Siendo más preciso, aclaro que estoy de acuerdo en que el mensaje es necesario para el "consumo", pero lo que sí considero debatible es que se coloque la comunicación en el mismo nivel que el *disfrutar*; quizá por eso no sea casual que el autor los homogeneiza al mismo tiempo que coloca *consumir* entrecomillado, lo que se puede interpretar como una limitación de la homogeneización. Consideré necesario el comentario, porque en mi investigación es central aquella dimensión que no se reduce a la comunicación.

Otra investigación en ciencias sociales sobre música es la de Martín (2008) en la que, de fondo, me parece reconocer una concepción *ontologista* y *desarrollista* que no comparto, como cuando afirma que desde la vida intrauterina "hay una receptividad para los tonos y ritmos de voz" (p. 37), lo que por sí mismo no es falso, pero la autora retrotrae sus conclusiones partiendo de ese punto para posicionar los efectos subjetivos de la voz en la técnica metodológica de las historias de vida. De ello se desprende que, a pesar de que Martín se refiere frecuentemente a los productores de sonidos, el tema lo desarrolla desde los escuchas, es decir, el público o la audiencia. Asimismo, Martín (2008) basa parte importante de su investigación en un elemento que, gracias a Chuaqui (1994) critiqué en el apartado anterior, a saber, el prejuicio sobre la música a manera de lenguaje universal, entendiendo por lenguaje un sistema de comunicación, de expresión de lo íntimo, emocional. Martín (2008) dice: "La música y la voz son medios privilegiados para la comunicación emocional entre sujetos humanos" (p. 36). A lo largo de su escrito, coloca citas literarias que reiteran la noción de la música como lenguaje universal que, tal como demostré, está sostenida por instituciones originadas en el romanticismo. Uno de tales fragmentos es el siguiente: "El lenguaje musical es en cierto sentido más accesible para su comprensión, en su calidad de código que se lee a partir de lo emocional y lo intuitivo" (p. 42).

Rodallegas (2020) comparte un interesante artículo con un fuerte énfasis en lo que llama, siguiendo a Barthes, *primera escucha* que, si bien resulta interesante, no lo considero pertinente en mi investigación ya que pienso que incluir la dimensión filogenética (que es radicalmente distinta de lo histórico) no abona nada a los interrogantes que planteo. Él desarrolla la relevancia de la audición en las relaciones entre presas y predadores, y cómo se ven afectadas por los ciclos temporales del día y la noche (en la oscuridad, la audición era, literalmente, una función vital, para

mantenerse con vida), o cómo por medio de ésta es posible una ubicación espacio temporal más precisa en tanto la audición incluye elementos que escapan a la visión. Ahora bien, en cuanto a la *segunda escucha*, se refiere a la dimensión interpretativa, es decir, hermenéutica, que encuentra su lugar en el orden de las divinidades y sus mensajes. Como se desprende de estas "dos escuchas", lo central del artículo de Rodallegas (2020) se encuentra en la escucha pero entendida como la percepción del sonido ya sea fisiológicamente o hermenéuticamente. Noción distinta a lo que yo concibo dado que, para mí, la escucha es una posibilidad de vínculo y, como tal, ni hecho fisiológico (escucha no es audición) ni condición hermenéutica (no tan solo).

Por su parte, López-Cabello (2013), en un texto que tiene por tema la música punk, sostiene muy pertinentemente que a la música no se le puede separar de lo social, "existe una relación entre la constitución de lo social y la producción de, en y para la música" (p. 188), lo que da señalamientos importantes para reflexionar de manera rigurosa las afectaciones entre la práctica grupal de la música y el modelo económico neoliberal. Junto con lo anterior, hay una observación de la autora que abona a la problematización de las conjeturas de Bourdieu, cuando afirma que la música punk convoca a personas de diferentes condiciones económicas y sociales. Ahora bien, López-Cabello (2013) tiene como principal interés los significados culturales expresados en lo que llama códigos de vestimenta, de estrato social o de valores. Así, es notorio que los dos puntos a los que dirige su investigación son el de la identidad y el de la comunicación: los códigos serían medio de comunicación que, al ser "entendidos" fomentan la identidad. Sobre esto último, debo decir que en lo que respecta a la comunicación en la música punk, se interesa y estudia las letras de las canciones, dejando de lado, precisamente, la música. El texto de Muñoz y Marín (2006) puede enlazarse con los comentarios de López-Cabello, ya que también critican, muy atinadamente a mi parecer, aquellas posturas que conciben a las llamadas "culturas juveniles" (de las que formaría parte el punk) como modas pasajeras, como expresión de juventudes superficiales, desviadas o con problemas de identidad, en otras palabras, como "etapas" de juventud a superar con la llegada de la "madurez"; sin embargo, en su abordaje de lo musical, es precisamente la música lo que dejan de lado para enfocarse, como otros tantos investigadores e investigadoras, en las letras.

Por último, algunos comentarios sobre la investigación de grado de Fuentes, Mendoza & Quiroz (2021). Es muy interesante y llamativo que los apartados de su escrito los presentan por medio de figuras musicales, como la *fuga*, capítulo que presentan de la siguiente manera: "Es una Fuga, pues resonamos y rememoramos la voz de nuestros entrevistados, no solamente desde un desarrollo teórico sino tejiendo una armonía entre las voces teóricas, la de aquellos que viven de la música y la de nosotros como autores, por supuesto" (p. 11). Ahora bien, el interés de los autores está en los procesos de identidad y en la construcción de subjetividades, su abordaje concibe la música a la manera de "catalizador" de procesos de subjetividad

y de dinámicas grupales. La primera parte de su escrito recuerda al artículo de Rodallegas dado que parten de la *experiencia sonora*, que designan como extremadamente amplia y, de ahí, van tejiendo reflexiones y viñetas de campo para especificar lo musical. Por mi parte, me queda la impresión de que abordar lo sonoro, o la "primera escucha", no abona a la práctica de la música; por mi parte, estoy convencido de que ésta tiene algo de específico, de *singular* y que aquí me esfuerzo por aprehender. Mi abordaje desde el cuerpo en tanto *erógeno* ya coloca el terreno de la escucha (pero también de la voz y la mirada) distinto de lo filogenético, fisiológico y anatómico.

Entiendo bien que la revisión de la experiencia sonora la hacen a manera de antecedente, y que uno de los beneficios de tal labor es que les permite distinguir el "paisaje sonoro" del "ambiente sonoro", relacionando con el primero lo subjetivo en tanto remite a aquellos sonidos que se encuentran y coexisten con el sujeto mientras se conforma en tanto tal (Fuentes, Mendoza & Quiroz, 2021), de ahí, me parece, que conciban la música a manera de "catalizador", como un elemento que podría potenciar el devenir subjetivo. También se podría entender en esta misma línea su afirmación de que una de las características de la música es que sería *atemporal*: "Una de las cualidades más importantes que tiene la música por encima de las otras seis bellas artes, es que resuena sobre el aquí y ahora, y al mismo tiempo es atemporal, sobre todo porque aunque el contexto cambie y se repita, el mensaje a (sic.) persiste, dándole sentido y coherencia a los sujetos producidos en ese momento exacto" (Fuentes, Mendoza & Quiroz, 2021, p. 53). Dos comentarios: 1) sostener una supuesta atemporalidad de la música fungiría, me parece, a la manera del otro lado de la misma moneda del prejuicio "la música es un lenguaje universal", cuya crítica he reiterado más de una vez en el apartado anterior y en el que aquí escribo y que, curiosamente, es dicho en voz de uno de sus entrevistados y ubicado al final del escrito: "Empiezas a darte cuenta que la música es la expresión del alma humana, en realidad es un lenguaje universal" (p. 94); 2) los ejemplos que colocan para ilustrar la supuesta atemporalidad de la música son de las letras, del texto que la acompaña por lo que no son estrictamente musicales. Así, encuentro una vez más algo que parece reiterarse con mucha frecuencia en las investigaciones en ciencias sociales, a saber, que al decirse investigar música, se ven llevados a las letras y, con ellas, al mensaje, al ámbito de la comunicación.

Por otro lado, dos fragmentos de entrevista reiteran la compleja y siempre presente relación entre técnica y expresividad, Me permito compartir ambos: "Entonces cuando tú tomas un instrumento y te complementas con él, haces como el amor con él, empiezas a ver otro tipo de cosas, a sentir realmente, a decir y sacar tu voz, a decir cosas bonitas a pesar de que estés desafinando, de que estés golpeado" (en Fuentes, Mendoza & Quiroz, 2021, p. 85); la frase *a pesar de que estés desafinado* remite, por supuesto, a aquella coreógrafa entrevistada por Baz, quien hablaba sobre el interpretación dancística como plataforma de verdad. El segundo fragmento:

> es muy cierto que pues los conservatorios, las escuelas de música, las superiores y todas, se atoran mucho en una enseñanza sistemática, de cómo tocar la música, se enfocan mucho en una perfección técnica […] olvida decirnos cómo puedes interpretar una obra no solamente basándose en lo que está escrito sino en lo que se está tratando de sentir, de plasmar, que es lo que se (sic.) está pasando para que la música surja (en Fuentes, Mendoza & Quiroz, 2021, p. 58).

Es llamativo que se suele referir a la expresividad, precisamente, como expresión de lo emocional, de los sentimientos pero, más allá de ello, lo que me gustaría resaltar en este momento es que el entrevistado reclama indirectamente a la formación profesional la negligencia en cuanto a la enseñanza de la expresividad, por lo que su comentario se podría leer a manera de petición de institucionalizarla. En el último capítulo dedicaré algunas palabras a este tema.

II. Psicoanálisis

Sublimación

Me parece necesario iniciar con la revisión sobre el concepto de sublimación en tanto, como señalé en el primer capítulo, el abordaje *institucional* del psicoanálisis en cuanto al arte se refiere es a partir de ella. Asimismo, me permito recordar que en la introducción de esta investigación hice explícita mi intención de llevar a cabo lo que llamé *estrategia argumentativa negativa*, y usaba el ejemplo de Foucault para mostrar la utilidad y el enorme potencial que tiene despejar lo que no se va a utilizar para sostener de manera más rigurosa las apuestas que se pretenden argumentar *en positivo*; pues bien, en cuanto a la sublimación se refiere, llevaré a cabo tal ejercicio.

Inicio con un señalamiento general: la sublimación no es un proceso anímico específico del arte sino de todas aquellas producciones consideradas socialmente valiosas. Entonces, como otros tantos procesos sublimatorios se encuentran, por ejemplo, la ciencia y la religión. Esta indicación me es útil para señalar que lo vertido en este subapartado debe evitar especificarse en lo artístico, ya que le es más amplio. Por otro lado, se debe indicar que la sublimación es uno de los destinos de las pulsiones sexuales[118], por lo que se distingue de la represión, de la vuelta a la persona propia y del trastorno hacia lo contrario (Freud, 1915b).

Se pueden aventurar bastantes interpretaciones del muy importante comentario de Strachey en la introducción que escribe a los *artículos de metapsicología*[119], en la que informa sobre la existencia de siete artículos que Freud escribió y que finalmente decidió no dar a publicidad. Pues bien, ahí escribe que con toda probabilidad uno de ellos versaba precisamente sobre la sublimación. En la misma introducción, Strachey comenta algunas cartas en las que Freud informa a sus destinatarios que los doce artículos (los siete artículos que no publicó, más los cinco con los que contamos) ya se encontraban listos. Me resulta más llamativo

[118] Con la pulsión de muerte será distinto.

[119] En la edición de Amorrortu de las *Obras Completas*.

aún que no se han encontrado borradores, pruebas o anotaciones sobre ellos, lo que contrasta con la situación del *Proyecto de Psicología* (1895), que Freud decidió tampoco publicar y a pesar de ello guardó celosamente. ¿Por qué no destruyó el *Proyecto de Psicología*, y por qué sí lo hizo con siete de los artículos metapsicológicos? A mi parecer, bien podría haberse debido a que las formulaciones de los últimos no lo convencieron del todo, a diferencia del *Proyecto…* que, como es sabido, permeó de manera importante las reflexiones de Freud durante toda su vida, patente en la clarificación del difícil capítulo VII de *La Interpretación de los Sueños* (1900), lo concerniente al principio del placer y el principio de realidad, o en sus inéditas formulaciones sobre la negación (Lacan, 1959). A diferencia del *Proyecto…*, las reflexiones de Freud sobre la sublimación, pero también por ejemplo sobre la consciencia (probable tema de otro de los artículos perdidos), a pesar de encontrarse presentes a lo largo de toda la obra freudiana, son altamente problemáticas, no del todo precisas, por el contrario, suelen ser muy breves y, las más de las veces, repetitivas, lo que se verá en los párrafos siguientes.

Desde la primera aparición publicada del término *sublimación* que, si hacemos caso a Strachey, fue en la primera edición de los *Tres Ensayos…* (Freud, 1905b), Freud la ubica como una modalidad *no sexual* de la pulsión a la vez que (o más precisamente, debido a esto) ilustraría cómo las formaciones sociales se sirven de la energía pulsional para sus propios fines. En el pasaje comentado, Freud conjetura que el hecho de vestir el cuerpo, de ya no mostrarlo desnudo, es uno de los "progresos" culturales dado que así se ha conseguido la dilación de la meta pulsional que querría "completar el objeto sexual mediante el desnudamiento de las partes ocultas" (Freud, 1905b, p. 142). En seguida afirma que tal meta bien podría ser *desviada* hacia el ámbito del arte, siempre que se mantenga la dilación que comanda el interés hacia la totalidad del cuerpo y no únicamente a los genitales. Aquí hay una breve referencia al "placer previo o preliminar", cuando escribe sobre el "mirar teñido sexualmente" a manera de "meta intermedia" (p. 142). Me detendré un poco más en este placer preliminar más adelante, al tratar del papel que le da Freud en el disfrute artístico.

Continuando con este *desvío* característico de la sublimación, se debe resaltar que es justamente este extrañamiento de lo sexual lo que permite la orientación pulsional a metas valoradas socialmente. Un señalamiento que se nos ofrece en este sentido es aquel que dice que, durante la etapa de latencia (periodo entre el sepultamiento del Edipo y la pubertad), se construyen formaciones sociales como el asco, la vergüenza y la moral, gracias a dos factores: 1) la falta de madurez de los órganos genitales para la reproducción, y 2) el carácter perverso (en ese momento, por perverso Freud entendía lo "no genital") de las pulsiones parciales. En otras palabras, la satisfacción meta de las pulsiones sexuales, por su carácter parcial, facilita que su energía sea desviada a favor de los ideales sociales (Freud, 1905b).

En su estudio sobre Leonado da Vinci, Freud (1910) se pregunta por la especificidad del creador artístico. Es necesario tomar en cuenta que algunas de las particularidades de Leonardo son abordadas por Freud desde dos factores: por un lado una madre volcada erógenamente hacia su hijo y, por la otra, la ausencia de figura paterna hasta alrededor de los cinco años. Pues bien, Freud sostiene que son innumerables los seres humanos en tal situación y, sin embargo, Leonardo da Vinci ha existido no más que uno, por lo que una conclusión preliminar sería que tanto la inclinación a la represión como a la sublimación (y ya quedó asentado que ambas son destinos distintos para la pulsión sexual) podría estar en función de la constitución orgánica. Pero lo que me interesa es lo que agrega en seguida: "Y puesto que las dotes y la productividad artística se entraman íntimamente con la sublimación, debemos confesar que […] la esencia de *la operación artística nos resulta inasequible mediante el psicoanálisis*" (Freud, 1910, p. 126, resaltado mío). Esta es una de las concepciones más inmutables de Freud, a saber, aquella sobre la imposibilidad de dar cuenta del proceso u operación artística en tanto tal por medio del psicoanálisis, por lo que se la volverá a encontrar en lo que sigue.

Si Freud había distinguido ya la sublimación de los otros destinos de la pulsión sexual al aproximarla a las producciones valoradas socialmente, se corría el riesgo de confundirla con otro concepto capital que, similar a la sublimación, se encontraba presente desde las primeras formulaciones psicoanalíticas, pero que a diferencia de ella, sí fue construida de manera rigurosa; me refiero, por supuesto, a la *idealización*. La distinción entre sublimación e idealización aparece, no es casual, en el texto dedicado precisamente al origen y función del ideal, *Introducción del Narcisismo* (Freud, 1914b). Freud es claro, quizá esquemático, cuando asegura que mientras la idealización es un proceso que involucra al objeto, la sublimación "es un proceso que atañe a la libido de objeto y consiste en que la pulsión se lanza a otra meta, distante de la satisfacción sexual; el acento recae entonces en la desviación respecto de lo sexual […] la sublimación describe algo que sucede con la pulsión" (p. 91). Así, la idealización se manifiesta en el objeto, y la sublimación es una modificación en la pulsión. La primera conserva el esfuerzo a la meta sexual, patente en el enamoramiento[120], la segunda se extraña de ella. En aquel momento Freud hace explícito que es gracias a este alejamiento de lo sexual que la sublimación es una suerte de "vía de escape […] sin dar lugar a la represión" (Freud, 1914b, p. 92).

Si bien Freud (1914b) había avanzado algunas cuestiones sobre la sublimación en *Introducción del Narcisismo*, la descripción más detalla está expuesta en *El Yo y el Ello* (Freud, 1923b), es decir, cerca de una década después. Al sostener que el yo no es sino una parte modificada del ello, Freud se dedica a argumentar que dicha modificación se debe a la proximidad, de aquella parte del

[120] Se recordará que en *Psicología de las Masas y Análisis del Yo* Freud (1921), al distinguir identificación y enamoramiento, sostiene que en la primera el objeto se ubica en el mismo yo, mientras que en el enamoramiento al objeto amado se le coloca en el ideal del yo por lo que la distinción es, sobre todo, tópica.

ello que será yo, con el mundo exterior. Al recibir estimulación incesante de este último, resulta indispensable que el incipiente yo le preste atención. Ahora bien, la energía para llevar a cabo tal tarea debe obtenerla, irremediablemente, de las pulsiones que tienen su reservorio en el ello. Así, debe hacerse de libido, atraerla hacia sí, lo que consigue mediante el proceso psíquico de la *identificación* (ya revisado en el programa de indagación conceptual). Pues bien, al *hacerse* a la manera del objeto investido por el ello, es decir, al *identificarse* con él, el yo atrae la libido hacia sí. Mediante este proceso la libido pierde su carácter sexual, por lo que la llamada *libido narcisista* no sería sino *energía libidinal desexualizada* que, una vez atravesado el proceso descrito, tendría ahora su asiento ya no en el ello sino en el yo: "La trasposición así cumplida de libido de objeto en libido narcisista conlleva, manifiestamente, una resignación de las metas sexuales, una desexualización y, por lo tanto, una suerte de sublimación" (Freud, 1923b, p. 32). En seguida agrega que tal proceso bien podría dar cuenta de manera general de la sublimación. Al cotejar con los párrafos anteriores se puede ver que esta última explicación es algo más detallada pero, con todo, no hace más que describir cómo la libido pierde su carácter sexual, siendo insuficiente para dar cuenta de la especificidad del arte.

Un señalamiento más en ese sentido es aquel sobre la *desmezcla de pulsiones* (Freud, 1923b). Se recordará que para este entonces Freud había introducido ya la pulsión de muerte (Freud, 1920), concibiéndola como la compañera del Eros (de las pulsiones sexuales): en general, se podría caracterizar a las pulsiones sexuales como el principio de unión y a la pulsión de muerte como el principio opuesto[121]. Para Freud será prácticamente imposible encontrarlas separadas, de ahí que virtualmente todo fenómeno anímico involucre la mezcla de ambas. Es por esta razón que Freud (1923b) escribirá lo siguiente: "Tras la sublimación, el componente erótico ya no tiene más la fuerza para ligar toda la destrucción [la pulsión de muerte] aleada a él, y esta se libera como inclinación de agresión y destrucción" (p. 55). Entonces, si en la sublimación la libido se vierte en construcciones socialmente valiosas, tal proceso tiene como consecuencia la "liberación" de un monto importante de la pulsión de muerte.

En el *Breve Informe Sobre Psicoanálisis* (Freud, 1923a), contemporáneo de *El Yo y el Ello*, se encuentra la siguiente frase: "una parte de ellas [de las mociones pulsionales] presenta la valiosa propiedad de poder ser desviada de sus metas intermedias y, así, como aspiraciones ‹‹sublimadas››, poner su energía a disposición del desarrollo cultural" (p. 219). Resulta llamativo que esta frase haga

[121] De ahí que Freud (1920) llame *Eros* a las pulsiones sexuales, en referencia explícita a la divinidad de la *Teogonía* de Heródoto (1978) que personificaba el principio de unión. Por tal razón, no debe extrañar que *no* haya llamado *Thánatos* a la pulsión de muerte, en tanto esta divinidad del panteón griego no se caracterizaba por la desunión. Por el contrario, Freud preferirá, para ilustrar a la pulsión de muerte, la figura de Mefistófeles del *Fausto*, de Goethe (2017): "MEFISTÓFELES.- Soy el espíritu que siempre niega, y con razón, pues todo cuanto tiene principio merece ser aniquilado, y por lo mismo, mejor fuese que nada viniese a la existencia. Así, pues, todo aquello que vosotros denomináis pecado, destrucción, en una palabra, el Mal, es mi propio elemento" (p. 144).

resonancia de sentido con aquella de los *Tres Ensayos…* (Freud, 1905b): se encuentran enlazados irremediablemente el *desvío* de las metas sexuales y el "desarrollo" o "progreso" cultural. Sirva lo anterior como muestra de lo escrito al inicio de este subapartado, a saber, que las referencias de Freud al tema de la sublimación son breves y reiterativas. Un último comentario sobre esta misma línea: pienso que la tesis principal de *El Malestar en la Cultura* (Freud, 1930) es que toda formación social tiene como objetivo cercar, limitar, constreñir a las pulsiones *no domeñadas*: no únicamente la agresión de la pulsión de muerte (que suele ser la interpretación más común de dicho texto) sino también del Eros en tanto pulsión "silvestre". La sociedad se sostendría, entonces, en el esfuerzo por ampliar los vínculos entre los seres humanos, por lo que resulta evidente que la pulsión de muerte sería un peligro de primer orden. Pero no tan solo ya que, dice Freud (1930) en cuanto al Eros no domeñado, que en el enamoramiento la pareja no quiere ir más allá, siquiera precisa de un hijo en común (lo que ampliaría el vínculo). De ahí la relevancia tanto de las *pulsiones de meta inhibida* como de la sublimación.

Será pertinente realizar algún comentario de las reflexiones de Lacan sobre la sublimación, dado que es otro interlocutor importante en mi investigación. Sin embargo, y tal como mencioné antes, esta revisión no podría ser exhaustiva ya que, de hacerlo así, me obligaría a grandes rodeos. Ya escribí que para dar cuenta del aforismo de Lacan sobre la sublimación como la elevación del objeto a la dignidad de la Cosa, debería, en primer lugar, hacer una revisión detallada del *Proyecto de Psicología* de Freud (1985), después escribir alguna cosa breve sobre el amor cortés, también comentar la *Antígona* de Sófocles y, así, pasar a la revisión detallada de la totalidad del *Seminario La Ética del Psicoanálisis* (Lacan, 1959). Reiterando: aunque importante e interesante, tal exhaustividad, para mis intenciones, resulta impertinente. Cabe la pregunta: entonces, ¿no resultaría mejor evitar cualquier comentario? A lo que respondo: no. La sublimación es, como ya argumenté, el abordaje institucional de todo arte desde el psicoanálisis, de lo que resulta imprescindible realizar siquiera algún comentario para despejar las especificidades y particularidades de mi investigación (el *ejercicio argumentativo negativo* que debo a Foucault).

Primero, una suerte de advertencia. Es bastante común que aquel que se dedique a leer escritos sobre arte basados en psicoanálisis lacaniano, se encuentre con las sentencias de Lacan (1959) sobre las relaciones entre arte, religión y el discurso de la ciencia con el *vacío*[122], con *la Cosa*: "Todo arte se caracteriza por cierto de modo de organización alrededor de ese vacío [de la Cosa]" (Lacan, 1959, p. 162), más adelante, en la misma página, dice "La religión consiste en todos los modos de evitar ese vacío", a lo que agrega (después de hacer alguna mención crítica a la equiparación de la religión y la neurosis obsesiva realizada en su momento por Freud): "una palabra como *respetar* ese vacío tiene quizá mayor

[122] Vacío topológicamente distinto a la abertura que es el deseo.

alcance" (cursivas en el original); mientras que en cuanto a la ciencia de lo que se trataría sería de *Unglauben*, es decir, *descreimiento*, cuidándose muy bien de asegurar que este último no es la mera supresión de la creencia. "Así como en el arte hay una *Verdrängung*, una represión de la Cosa – así como en la religión hay quizá, una *Verschiebung* – es hablando estrictamente de *Verwerfung* de lo que se trata en el discurso de la ciencia" (Lacan, 1959, p. 162, palabras en alemán y cursivas en el original).

Para ilustrar mi aserción de lo común que es encontrarse con lo anterior, el artículo de Larrauri (2008): "se crea ya sea con la intención de suturar la falta, de domesticarla simbólicamente, como es el caso de la ciencia; o, también se da el caso, no menos importante, de crear para hacerle lugar a esa misma falta en una especie de himno al vacío, que es en sí, un intento de sublimar el horror que provoca, caso del arte" (p. 125). Pues bien, a pesar de lo común de las menciones, por mi parte me permito tomarlo con precaución en tanto el mismo Lacan dice, momentos antes a la exposición precedente: "Les indico desde ya tres modos diferentes según los cuales el arte, la religión y el discurso de la ciencia tienen que ver con esto – a través de tres fórmulas que *no les aseguro que retendré en último término*, cuando hayamos recorrido juntos nuestro camino" (p. 160, resaltado mío). En otras palabras, los autores toman por hecho lo que Lacan mismo colocaba a manera de supuesto, por lo que la equiparación sin más entre las formaciones sociales y los mecanismos psíquicos bien podría entorpecer las reflexiones, si se toman de manera acrítica.

Así las cosas, después de la breve advertencia quedan algunas preguntas, en primer lugar aquella que debe formularse sobre la Cosa. Lacan (1959), siguiendo al pie de la letra el texto original en alemán del *Proyecto de Psicología* (Freud, 1895), distingue el uso que hace Freud de la palabra *Ding* y de la palabra *Sache*. Esta última, *sache*, haría referencia a "la cosa" en tanto integrada completamente al mundo humano, es decir, a lo simbólico. De ahí, de acuerdo con Lacan, que para referirse a la *representación-cosa* (sobre la que escribí en el primer capítulo), Freud escriba *sachvorstellung* en tanto esta ya cuenta, precisamente, con una representación (*vorstellung)* y, de acuerdo con lo expuesto en el programa de indagación conceptual, hablar de representación (en la lectura que Lacan hace de Freud) es hablar de lo simbólico. Por el contrario, el uso por parte de Freud de *Ding* será otro, aquel que remite precisamente a la *carencia* de representación. De ahí que Lacan remita reiteradamente a *das Ding* mediante la figura del *vacío*[123].

En el seminario que comento, Lacan (1959) es tajante: "Como les dije, la Cosa [el *das Ding* freudiano] es aquello que de lo real padece de esa relación fundamental, inicial, que compromete al hombre en las vías del significante" (p. 166). Entonces, la Cosa no es equivalente a lo real (en su acepción lacaniana) sino a

[123] Para mayores detalles sobre el papel de *das Ding* en el devenir subjetivo, el *Proyecto de Psicología* (Freud, 1895).

aquello que de lo real se encuentra “anclado” por el significante. Pero si ya había escrito que la Cosa es irrepresentable ¿qué relación es esa entre lo real y lo simbólico que manifiesta la Cosa? Pienso que la clave está en la conjunción entre lo argumentado en el párrafo anterior y lo abordado en este, en otras palabras, al conjuntar el vacío con lo simbólico. Se recordará que en el primer capítulo sostuve que el significante no remite a lo que los lingüistas llaman referente sino a otro significante, proceso ilustrado en la *cadena* o *encadenamiento* significante. Parece ser que la relación de lo simbólico con la Cosa es de otro orden, en tanto apunta a un significante que tendría como función no remitir a otro significante sino colocarse en lugar del vacío o, en otras palabras, a manera de *representación* del vacío (de la Cosa):

> Esta Cosa, todas cuyas formas creadas por el hombre son del registro de la sublimación, estará representada siempre por un vacío, precisamente en tanto que ella no puede ser representada por otra cosa – *o con más exactitud ella sólo puede ser representada por otra cosa*. Pero, en toda forma de sublimación el vacío será determinante (Lacan, 1959, p. 160, resaltado mío).

Así, la “corrección” de Lacan después de decir que la Cosa *no* puede ser representada por otra cosa, para afirmar lo opuesto, que más bien *sólo* puede serlo por otra cosa, señala ese real que *padece* del significante: una representación que antes de remitir a otra representación, representa el vacío. Entonces, el aforismo lacaniano que versa sobre la sublimación como la elevación del objeto a la dignidad de la Cosa queda entendido al colocar el objeto, *Sache* (la cosa inserta en lo simbólico) por la Cosa, *das Ding* (lo inabordable) que, como tal, quedaría representada por el *Sache*. Esta operación de colocar el *Sache* a manera de *das Ding* sería, precisamente, la sublimación.

Ya en la cita precedente Lacan (1959) sostiene explícitamente la relación entre la Cosa y la sublimación, relación de creación en la que sus productos, si bien son artísticos, no se reducen sólo a este ámbito. Ahora bien, también sostiene que en el arte hay una particularidad vedada a la ciencia y a la religión. Sólo así se puede entender, a mi parecer, que Lacan, parafraseando a Freud, diga que el artista lleva la delantera al psicoanalista. Sin embargo, hay un par de puntos en los que Lacan se separa claramente de Freud en cuanto a la sublimación se refiere y, por si fuera poco, se trata precisamente de aquellos que le eran fundamentales: lo socialmente valioso y al carácter no sexual (desexualizado). En cuanto al primer punto, para Lacan (1959) el reconocimiento social de la creación artística sería no más que una parte del proceso, aquella parte *manifiesta* en el *Sache*, en el objeto, en la cosa integrada a lo simbólico pero, como quedó mostrado en lo precedente, para Lacan lo relevante de la sublimación se encuentra en que es *das Ding*, la Cosa, la que se encuentra en el horizonte. Podría parecer no más que mero ejercicio de erudición, pero esta distinción resultará clave para la investigación que aquí comunico, tal como quedará establecido en los próximos capítulos.

La segunda diferencia con la concepción de la sublimación en Freud es que para Lacan (1959) la creación artística no necesariamente carece de impregnación sexual: “El cambio de objeto [en la sublimación, por uno socialmente valorado] no hace desaparecer, lejos de ello, el objeto sexual – el objeto sexual, acentuado como tal, puede nacer en la sublimación. El juego sexual más crudo puede ser el objeto de una poesía, sin que ésta pierda sin embargo su mirada sublimante” (Lacan, 1959, p. 197). Para demostrarlo hace lectura de unas líneas de Arnaud Daniel, poeta del amor cortés, quien las escribió con motivo de una de las “pruebas” a la que lo somete su dama, prueba que consiste en *emboucher sa trompette*: colocar en su boca la “trompeta” de su dama. El verso cortés no deja lugar a dudas: *trompette* equivale tanto al instrumento musical como a la zona genital femenina. La distancia con respecto a Freud en este punto quedará más clara en el subapartado siguiente, en el que me dedicaré a estudiar el arte (sobre todo la literatura). En lo que a mí respecta, creo imprescindible tener siempre presente la distinción entre lo genital por un lado y lo sexual por el otro o, mejor aún, lo *erógeno* ya que (no está de más recordarlo), en mi investigación lo erógeno remite sobre todo (pero no únicamente) a la mirada, la escucha y la voz.

Pues bien, se entenderá que debido a las dificultades ya no digo de investigar el arte mediante la sublimación sino las complejidades del concepto mismo es que, para lo que sigue y dentro de lo posible, decidí no incluir artículos de psicoanálisis desde la sublimación dado que, pienso, es en extremo valioso y fructífero el esfuerzo de ubicarse en los *impensados* (Ana María Fernández) inherentes a toda teoría.

Arte (Literatura)

Ya que la sublimación es un proceso anímico que abarca, sí, al arte pero también a otras formaciones sociales, en este subapartado estudiaré más específicamente el arte, con un fuerte énfasis en la literatura[124]. Se podría decir, de manera sintética, que la tesis principal de Freud es que la obra artística es una manera otra de perseguir (sin alcanzar) la satisfacción pulsional vía la fantasía, fantasía que tiene la particularidad de ser *en lo social* (a diferencia del sueño diurno, por ejemplo). Así, en el transcurso de lo que sigue me veré obligado a tocar algunos otros temas fundamentales del psicoanálisis de manera tangencial, sin profundizar en ellos. Sin embargo, haré el esfuerzo por hacer explícita la relevancia que tienen en el tema de la investigación que aquí comunico.

En el artículo *El Delirio y los Sueños en la Gradiva de W. Jensen*, Freud (1906) escribe muy esquemáticamente una de sus primeras tentativas de dar cuenta de la obra artística. Dice que el poeta “dirige su atención a lo inconciente dentro de su propia alma, espía sus posibilidades de desarrollo y les permite la expresión artística en vez de sofocarlas mediante una crítica conciente” (p. 76). Me gustaría realizar un par de comentarios sobre esto. Por un lado, que acá se nota claramente

[124] Hecho que merecerá un comentario posterior.

lo revisado en el subapartado anterior, a saber, que el arte en tanto proceso sublimatorio es un destino distinto de la represión, la cual está estrechamente relacionada con la "crítica conciente". Partiendo de esto último, se debe tomar en cuenta que este artículo es relativamente temprano en la obra freudiana, lo que es patente con una lectura atenta y en función de textos posteriores: no se podría sino cuestionar que el fenómeno psíquico de la "atención" tenga tan expedito el acceso a lo inconciente (aún sin haber represión), sumado al hecho de que Freud mismo cuestionará más adelante el papel de la crítica de la consciencia sobre la represión. Además de este par de observaciones, se podría extraer que para Freud desde muy pronto el arte daba posibilidades distintas a la represión; en otras palabras, esta cita bien se puede considerar una "aplicación" de la sublimación al fenómeno del arte como tal, coincide punto por punto con las reiterativas fórmulas freudianas de la sublimación.

En la misma época Freud (1907) dedica otro artículo al tema del creador literario. En este escrito hace su aparición una vez más aquella de entre las ideas de Freud que permanecieron sin modificación, a saber, que el *proceso de creación* como tal es ininteligible: podrán aventurarse cuestiones sobre motivos o vivencias que podrían estar reflejadas en la obra artística, pero el psicoanálisis nada puede decir acerca del "genio" artístico ni del proceso de creación como tal. Esa es la lectura que hago de las siguientes líneas, escritas en seguida de la afirmación de Freud sobre que el poeta mismo no sabe gran cosa sobre su actividad creativa: "ni la mejor intelección sobre las condiciones bajo las cuales él elige sus materiales, y sobre el arte con que plasma a estos, nos ayudará en nada a convertirnos nosotros mismos en poetas" (Freud, 1907, p. 127). Esta misma línea de pensamiento se encuentra en el estudio sobre Leonardo da Vinci (Freud, 1910): "Desearíamos indicar la manera en que el quehacer artístico se reconduce a las pulsiones anímicas primordiales, pero nuestros medios fallan justo aquí" (p. 123), también en *El interés por el Psicoanálisis* (Freud, 1913a): "No es asunto de la psicología averiguar de dónde le viene al artista la capacidad de crear" (p. 189) y aún en el más tardío *Dostoievski y el Parricidio* (Freud, 1927): "Por desdicha, el análisis debe rendir las armas ante el problema del creador literario" (p. 175). Agrego a lo precedente un pasaje que aparece un par de páginas después de la última cita, en el que escribe sobre tres características de Dostoievski: "la extraordinaria altitud de su afectividad, la disposición pulsional perversa que debía moverlo a ser sadomasoquista o un delincuente, y el talento artístico, *no analizable*" (p. 177, resaltado mío).

Entonces, ¿cuáles son esas cosas sobre las que el psicoanálisis podría pronunciarse? Precisamente las ya mencionadas, los motivos y las vivencias reflejadas en la obra. Para dar cuenta de ello, Freud (1907) se sirve del *fantaseo*, el cual divide en tres tiempos: 1) un evento actual que "toque", que "despierte" las mociones inconscientes, 2) un recuerdo de la infancia en que tales mociones hallaron una suerte de satisfacción, y 3) en función de estos dos momentos, la

situación se coloca en un tiempo por venir y se cumplimenta siguiendo el modelo del pasado: “Vale decir, pasado, presente y futuro son como las cuentas de un collar engarzado por el deseo” (Freud, 1907, 130).

En el último de los *Tres Ensayos*…, en una nota a pie de página agregada en 1920, Freud (1905b) expone la relevancia de las fantasías en la generalidad de los fenómenos anímicos:

> Tienen gran importancia para la génesis de diversos síntomas, pues proporcionan directamente los estadios previos de estos, vale decir, establecen las formas en que los componentes libidinales reprimidos hallan su satisfacción. De igual modo, son los moldes de las fantasías nocturnas que devienen concientes en calidad de sueños. Estos últimos a menudo no son otra cosa que reanimaciones de tales fantasías bajo el influjo de un estímulo diurno que quedó pendiente en la vigilia, y por apuntalamiento en él (Freud, 1905b, p. 206, nota a pie de página 28, agregada en 1920).

En la cita precedente se nos informa sobre el papel del evento actual, en la vigilia; acerca de la producción de los sueños diurnos y los sueños en el estado del dormir; y el papel de la fantasía en la producción misma de los síntomas. Sin embargo, Freud escribe que la fantasía es un modo de tramitación de la pulsión reprimida, lo que me permite despejar su particularidad en el arte: la fantasía es un fenómeno general del aparato anímico, y su particularidad en el arte está en que las mociones pulsionales tramitadas en la fantasía devendrán socialmente valiosas, en tanto desexualizadas.

Así, el material con que el poeta realiza su obra se movilizaría por las mociones pulsionales infantiles que, gracias a la sublimación, escaparon a la represión y puede ser expresado y valorado socialmente. Esto queda expuesto de manera pormenorizada, precisamente, en el estudio que hace Freud (1906) del delirio y los sueños en la novela corta de Jensen, *Gradiva*. Sin embargo, se debe recordar que la condición para escapar de la represión es que las mociones pierdan su carácter sexual, por lo que se hará bien en evitar creer que la sublimación no es más que una vía para hacer un uso eficaz de la libido desde la perspectiva de la cultura. Lo que quiero colocar es que la fantasía es ya una modificación, un encubrimiento de las primeras mociones pulsionales infantiles; la fantasía nunca es su fiel reflejo. Sobre estas bases es que Freud (1907) argumenta que la obra de arte produce, antes que escándalo (como lo haría posiblemente alguna expresión de libido no domeñada), disfrute. Creo que fácilmente se olvida que esta apuesta freudiana sobre el papel de la fantasía en la obra artística está basada, en última instancia, en los juegos de la infancia[125], en lo que desafortunadamente no puedo ahondar aquí.

Una de las estrategias para evitar el escándalo es, entonces, la deformación, el encubrimiento en la fantasía: “la elaboración poética no es posible sin suavizamiento y disfraz” (Freud, 1927, p. 185). La otra estrategia no es menos

[125] Freud agrega que la creación literaria, como el sueño diurno, es sustituta de los juegos de la infancia.

importante, se trata del *placer previo*, ya estudiado por Freud (1905b) en los *Tres Ensayos…*, donde lo distingue de lo que llamaba en ese entonces el "placer final" el cual consistiría, en el mejor de los casos, en la expulsión de la materia sexual[126]. Regresando al placer previo: "¿De qué modo el placer sentido despierta la necesidad de un placer mayor? He aquí, justamente, el problema" (Freud, 1905b, p. 192). Es decir, se le caracteriza como previo en tanto es preparación para, justamente, el placer final. De ahí su paradójica formulación: un placer que mueve a perseguir un placer más intenso. Freud sostiene que una de las características del placer previo es que es ocasionado con motivo de la estimulación de las zonas erógenas, a diferencia del placer final, que estaría directamente relacionado (en el mejor de los casos[127]) con la estimulación de los genitales.

Pues bien, el placer previo, caracterizado como "preparación para un placer mayor", Freud (1907) lo considera como un elemento indispensable para aprehender el disfrute de la obra artística, por una cuestión que vale la pena resaltar: por medio de la fantasía dirigida a lo social (a diferencia del sueño diurno, que sería una suerte de fantasía "personal") y gracias al placer previo contenido en ella, *podría ser* (Freud lo escribe en condicional, a manera de hipótesis) que los lectores se vieran habilitados para disfrutar de sus propias fantasías "sin remordimientos ni vergüenza algunos" (Freud, 1907, p. 135). Así, deberíamos introducir la distinción entre contenido manifiesto y latente para dar cuenta de manera detallada de cómo se juega el placer previo, estrechamente vinculado con las zonas erógenas y por lo tanto con la perversión polimorfa propia de las pulsiones parciales. En *El Interés por el Psicoanálisis*, Freud (1913a) sostiene que si bien existe un disfrute artístico evidente (manifiesto), lo que ocurre en cuanto a placer en lo latente es "mucho más eficaz" (p. 190), y en seguida introduce algo que me parece bastante problemático, a saber, que dicho placer caracterizado como más eficaz tendría su origen en alguna suerte de "liberación pulsional" (p. 190). ¿Acaso la sublimación es "liberación pulsional"? ¿cómo hablar de liberación pulsional cuando en la sublimación de lo que se trata es de libido desexualizada? ¿liberada de la represión pero no con la intensidad de una pulsión silvestre, no domeñada? Esto será tema que trataré de manera crítica en el subapartado de reflexiones generales acerca de las investigaciones sobre arte y música, al final de este capítulo.

Visto en conjunto, lo precedente parece señalar que las aproximaciones freudianas (y que, por lo tanto, hacen marca en todo el psicoanálisis) lo conciben como una producción eminentemente *personal* ya que la fantasía, aunque es dirigida al conjunto de lo social, no deja de tener sus raíces en los motivos y

[126] En el varón, por supuesto. Las dificultades para concebir el orgasmo femenino estarán presentes a lo largo de toda la obra freudiana.

[127] En el mejor de los casos… porque ¿quién mejor que Freud para aprehender las dificultades del placer, del más allá del placer, y de las ocasiones que lo facilitan o lo entorpecen? Por ejemplo, las observaciones clínicas en las que las zonas erógenas fungen como zona genital, por lo que su estimulación (por ejemplo, la vista o la escucha) desemboca en orgasmo.

vivencias individuales del creador. Para ser justos con Freud, considero necesario hacer mención de una reflexión mucho más tardía en su obra, contenida, no es casual, en *Psicología de las Masas y Análisis del Yo* (Freud, 1921), donde expone la posibilidad de que aquel reconocido como el autor de la obra artística no haya sino llevado a término, en una suerte de síntesis, un trabajo anímico realizado por el conjunto de lo social: "no se sabe cuánto deben el pensador o el creador literario individuales a la masa dentro de la cual viven; acaso no hagan sino consumar un trabajo anímico realizado simultáneamente por los demás" (Freud, 1921, p. 79). Por supuesto, la frase está construida a manera de supuesto, de una reflexión que valdría la pena indagar antes de sostenerla sin reparos; pero a mi parecer tal construcción gramatical no le resta mérito, sobre todo después del trabajo de construcción de la aproximación freudiana al arte y que me he dedicado a revisar en los párrafos precedentes. Así, si Freud ya había argumentado que la obra artística es tal porque es *dirigida* al conjunto de lo social, en *Psicología de las Masas y Análisis del Yo* agrega la tesis de que dicha obra podría *hablar* sobre la sociedad en que fue concebida.

Continuando, Helí Morales (2011) dirá sin reparos y por lo demás en clara continuidad con las apuestas freudianas y lacanianas, que el psicoanálisis "no está hecho para esclarecer el arte. Tampoco para interpretarlo […] No hay que descubrir nada oculto en sus obras que revelen la verdad" (p. 22). Ahora bien, a pesar de que al inicio de su artículo el autor sostiene que es el psicoanálisis quien debe aprender del arte, casi la totalidad de su escrito es una exposición de tres elementos de reflexión aportados por Lacan, a saber: la letra, lo real y el goce. Al final, Morales escribe no más de dos muy breves párrafos sobre literatura, para decir que habría, en su consideración, que apostar por un nuevo "tiempo escritural" (p. 32) que use al psicoanálisis a manera de precursor. Al inicio sostiene que el psicoanálisis debe aprender del arte, y cierra afirmando que la literatura moderna debería tomar al psicoanálisis como precursor.

El artículo de Larrauri (2008), que ya he mencionado en los párrafos precedentes, me sorprendió por la enorme distancia entre su interpretación del psicoanálisis y la mía. Entre ellas, por ejemplo, él asegura que el narcisismo no es sino el intento de regresar a la unidad con la Cosa, o que la insatisfacción y el dolor son inherentes el uno al otro. En cuanto a su primera interpretación, yo diría que hay una confusión de registros: entre el narcisismo como intención de unidad *imaginaria* del yo, y lo *real* y su estrecha vinculación con la Cosa; sobre la segunda interpretación, me sorprende aún más porque las complejidades del principio del placer son muchas como para, a mi parecer, afirmar sin más la inherencia entre dolor e insatisfacción, lo que por lo demás sería patente en lo revisado en los párrafos anteriores sobre las pulsiones parciales y el placer previo, siendo este último una suerte de *placer en la insatisfacción* (por esta característica el placer previo busca más placer). Quisiera mencionar aún otra afirmación suya, porque criticarla muy bien podría realizarse desde las apuestas de la investigación que aquí

comunico; él escribe: “los dolores de la vida, y entre ellos, el más fuerte que es el sin-Sentido de la misma” (Larrauri, 2008, p. 126). Queda la anotación para problematizar y criticar la relación establecida por el autor, entre uno de los “dolores de la vida” y ese terreno fundamental en mi investigación que es la *ausencia de sentido*.

Pues bien, acerca de las reflexiones de Larrauri (2008) sobre el arte, dice, entre otras cosas: “el creador artístico […] no pretende capturar lo real sino darle su estatus de inefable, no pretende acaparar la Cosa sino sublimarla” (p. 132), lo que de acuerdo con lo revisado en párrafos anteriores cuando mostré las enormes dificultades y complejidades del uso del concepto de sublimación, no puedo sino sospechar de tal afirmación colocada tan a la ligera. Otra afirmación que considero problemática, esta vez debido a su generalidad, es aquella en la que escribe: “El arte, visto a través de la lupa psicoanalítica, resulta entonces *obsceno*” (p. 133, cursivas en el original). Insisto, en cuanto afirmación delimitada por ciertas argumentaciones podría estar de acuerdo, pero escrita como afirmación general no puedo sino rechazarla, no sin antes reflexionar en lo fructífero que resultaría al autor la distinción entre lo apolíneo y lo dionisiaco, que ya revisé en la primera parte de este capítulo y al que regresaré en el subapartado siguiente, al tratar sobre la música en filosofía.

Larrauri (2008) se acerca cada vez más, en su artículo, al ámbito de la literatura en donde, por cierto, sus apuestas y las de Helí Morales (2011) no son del todo homogéneas. Una observación que considero valiosa es que Larrauri reflexiona sobre la creación literaria contemporánea, es decir, considerando la situación social actual por lo que la coloca frente a lo que llama “sociedad informática”, en la que los mensajes parecieran omnipresentes pero, a pesar de ello, dicen nada; aún más: el autor afirma que en el caso de que en la multitud de mensajes sí se dijera algo, se perdería en la enorme cantidad de mensajes “vacíos”.

Música

Inicio este subapartado revisando el texto de Ferrer (2016). Tomo esta decisión a manera de recordatorio y a la vez de ejercicio de delimitación. He hecho explícito que el psicoanálisis del que parto es el de Freud y el de Lacan, así como el de sus comentadores, lo que señala desde ya que no es el único psicoanálisis, que hay otras propuestas que se alejan o se acercan a Freud (como lo es, por lo demás, también la obra de Lacan). El texto de Ferrer me da la oportunidad tanto de conocer cómo se aproximan a la música desde otras propuestas psicoanalíticas, como de mostrar por qué he decidido no seguirlas. Entonces, ya desde las primeras líneas de autoría de Ferrer (2016) aparecen nociones que, punto por punto, divergen notablemente de lo expuesto por mí en el programa de indagación conceptual:

> ¿cómo es posible que una ciencia que pretende ir hacia lo más profundo de la mente humana, explorar los espacios más alejados de la conciencia y de la razón y que, por ende, tiene como signo de identidad el estudio del inconsciente, se haya interesado en general

> poco y de manera tardía por la música, que ocupa un lugar de privilegio como lenguaje de las emociones, del inconsciente? (Ferrer, 2016, p. 1)

Entre otras cosas, el autor afirma que la música sería una "vivencia pre-lingüística", con lo que pretende señalar que no podría aprehenderse por medio de "un pensamiento organizado verbalmente" (Ferrer, 2016, p. 2). Aunque no estoy de acuerdo con la caracterización de la música como "pre-lingüística", el ejemplo que comparte para ilustrar su argumento lo considero muy valioso: dice que sería similar a tratar de conocer cómo fue un concierto por medio de la lectura de su crónica en algún medio escrito. Sobre este tema pienso que se debe reconocer el esfuerzo de Fuentes, Mendoza y Quiroz (2021), autores comentados en el subapartado precedente, ya que en el escrito de su investigación incluyen enlaces que permiten acceder virtualmente a las obras que comentan[128]. Asimismo, considero que este ejemplo, más allá de que Ferrer (2016) lo usa como apoyo a su afirmación de que la música sería una vivencia pre-lingüística, ilustra de manera adecuada la característica eminentemente no plástica de la música. No sólo las palabras no alcanzan a dar cuenta de ella, lo mismo ocurre con la notación musical misma: una partitura, sin nadie que la *interprete*, no es aún música.

De acuerdo con la concepción que Ferrer (2016) tiene sobre la música, es que se dirige al campo de la neurología. Comenta un par de artículos que, en específico, tratan sobre lesiones en el hemisferio izquierdo del cerebro, es decir, el hemisferio supuestamente encargado de las funciones del lenguaje. Pues bien, tales artículos concluyen que debido a las lesiones mencionadas la capacidad musical se veía incrementada, aparecían "talentos musicales antes inexistentes" (p. 4). Basándose en estos estudios, Ferrer hipotetiza (no concluye ni afirma) que "la música siempre había estado ahí", frase que tiene la precaución de colocar entrecomillada. Aún así, sigue esa hipótesis hasta los "estudios de la evolución del hombre", de los que extrae que la música, como la danza, al generar movimientos rítmicos facilitan la creación de lo que llama "sentimiento de solidaridad emocional" (Ferrer, 2016, p. 4), que habría llevado a nuestros ancestros a cooperar ante el peligro. Para no extenderme más, así como para no repetir las argumentaciones que problematizan lo afirmado por Ferrer, remito al primer capítulo, no sin antes hacer explícito, una vez más, mi rechazo a cualquier perspectiva ontológica y esencialista, no sólo de la música, sino de cualquier fenómeno humano, perspectiva que Ferrer (2016) comparte fundamentalmente, demostrado explícitamente en que, para él, lo musical se refiere a "habilidades innatas de los seres humanos para crear música y para apreciarla" (p. 8).

Si el artículo de Ferrer (2016) se aleja en demasía de mis lecturas y apuestas debido a la diferencia en cuanto al psicoanálisis del que partimos tanto él como yo, debo decir desde ya que al acercarme a escritos de psicoanálisis freudiano y

[128] Desafortunadamente, en la versión de consulta virtual en el repositorio de la UAM Xochimilco, los enlaces no funcionan. En una conversación con Iván Mendoza, uno de los autores y compañero mío de la generación XV de la maestría, lamentó mucho que la versión de difusión no ande como fue planeada por ellos.

lacaniano, la perspectiva no mejora. Por ejemplo, el escrito de Quezadas (2009), titulado *Tres sones freudianos de anarmonía sexual. Articulaciones entre psicoanálisis y música*, no trata sobre música, sino sobre la letra que la acompaña (lo que, por lo demás, es característica compartida con los artículos que revisé en el subapartado sobre ciencias sociales). El único señalamiento que Quezadas escribe sobre música es al presentar el primer *son* como "solo de requinto jarocho con acompañamiento de jarana, violín y arpa". Fuera de ello, es patente su interés en la letra, reflejado en la explicación lingüística/literaria de los sones:

> Los poemas están escritos en forma de décimas en octosílabos en su mayoría, con rimas consonantes; aunque también se incorporan rimas asonantes y hasta disonantes en la estructura de algunos versos. Siempre se mantiene la musicalidad, sin embargo, ocasionalmente se desconstruye propositivamente la estructura de la décima perfecta, para subrayar la disonancia anarmónica, que no por ser disonante o asonante en la estructura lingüística del verso pierde su musicalidad (Quezadas, 2009, p. 9, nota 6)

Por otra parte, Cruz (2010) realiza un importante esfuerzo para dar cuenta de la composición musical, es decir, el proceso que ocurre, según ella, en el compositor al momento de crear alguna pieza. Tiene como supuesto que la música sería *otra manera* de decir lo que escapa a las palabras "tal vez de un modo más personalizado, más propio, más privado y tal vez más excluyente debido a su ambigua naturaleza" (p. 33). Sería otra forma de hacer con aquella interrogante sobre el deseo del Otro, marca del paso por lo simbólico. Para argumentar su apuesta, coloca la siguiente cita: "*la poesía y la música quedaban excluidas del círculo de las artes, porque se pensaba que ambas eran producto de la inspiración y del rapto maniaco*" (Rowell, citado en Cruz, 2010, p. 33, cursivas en el original); desafortunadamente la autora no da más información sobre las coordenadas históricas ni sociales, es decir, la mera cita no permite saber a qué latitud y a qué época se refiere Rowell. La importancia que atribuyo a ello está en que, así escrita, da la impresión que podría tratarse de la época posterior a la tragedia griega de Esquilo y de Sófocles, aquel tiempo en que Platón y Aristóteles advertían sobre los "riesgos" de la música dionisiaca. Sin embargo, me permito recordar que en esos años la música y la poesía no se consideraban como separadas en la tragedia, por lo que me pregunto en qué consistiría dicha separación y la exclusión, por ejemplo, de la danza (también inherente a la tragedia) del "rapto maniaco". Por mi parte, muy desafortunadamente no he podido hacerme del libro de Rowell.

Cruz (2010) comparte una intuición muy relevante para la investigación que aquí comunico al escribir que, cuando de música se trata, lo que está implicado son las pulsiones sexuales reprimidas, de ahí que se pregunte "¿porque no habría entonces de relacionarse con el erotismo?" (p. 34). Sin embargo, son pertinentes un par de comentarios: primero, que ya Freud y Lacan apostaron en cuanto a los fenómenos artísticos no a la represión de las pulsiones sino a la sublimación; y segundo, que a mi consideración no se puede dar cuenta del erotismo en la música ni desde la represión de las pulsiones sexuales, ni desde la sublimación. Seguir la línea del erotismo en la música (que, por lo demás, di con ella en el trabajo de campo

y no en libros o artículos) pero haciendo un esfuerzo por abordarlo no desde la represión ni desde la sublimación, ha sido vía relevante para las apuestas que presento en esta investigación.

La autora escribe que la música sería *otra lengua* en la que el músico se expresaría mejor, por lo que "sus voces interiores serán notas musicales, no palabras" (Cruz, 2010, p. 35). Sin embargo, no puedo evitar preguntarme por esta supuesta vía "más adecuada" dado que, si de lo que se trata es de hacer con el vacío ¿cómo juzgar como mejor o peor ya sea la vía de las palabras o aquella de la música? Y aún antes, ¿por qué asumir de entrada que el dominio de las palabras y el de las "notas musicales" son distintos? Por mi parte, creo que en este punto se debe escuchar a Freud, quien reiteradamente dudó de la pertinencia del psicoanálisis para dar cuenta del proceso creativo como tal. Bien podría ser que la dificultad se deba a la forma de plantear el asunto: partir de la música a manera de "otra lengua", así como en términos de "expresión", ambos temas ampliamente problematizados en el apartado precedente.

Un par de comentarios finales sobre el escrito de Cruz (2010), próximos a mi investigación. Uno de ellos es acerca del carácter situado de la música, patente en el hecho de que la obra del compositor, al colocársele para ser valorada socialmente, se la juzga y se le ubica dentro de las dinámicas mercantiles; la composición final no obedece únicamente a la "inspiración íntima" (noción por lo demás ya criticada en el apartado precedente) del compositor. El otro comentario es sobre la siguiente observación de la autora: "Tal vez los géneros de música más apolíneos sean los menos desbordantes, los que más estrictos sean en los límites […] Sin embargo, me parece una tarea demasiado compleja, pues hasta una pieza sencilla puede provocar el desborde del sujeto". Más adelante en la misma página, continúa en la misma línea de pensamientos: "Otra pregunta sería ¿cómo es que cierta música inspira al baile? Pareciera esa otra característica dionisiaca, pues la mayoría de la música lo provoca" (Cruz, 2010, p. 40). Pues bien, la investigación que aquí comunico es una apuesta a tratar de dar cuenta de ello.

Una investigación más es la de Rodríguez (2007), investigación que llamó singularmente mi atención porque el autor es, también, músico (saxofonista de jazz, según él mismo informa al inicio de su breve texto). Aunque el interés principal del autor es indagar las relaciones entre "la escucha analítica" y "la escucha musical", presenta intuiciones y reflexiones relevantes, pero también reiterativas sobre lo revisado en otros artículos, sobre todo la noción de la música como un hacer con el vacío, así como concebirla como vía alterna a la palabra. Una de las afirmaciones que realiza el autor es aquella sobre el instrumento musical como parte del cuerpo imaginario, y por lo tanto, envuelto en procesos narcisistas. Cuando aborda el tema del hacer con el instrumento, es decir, de la interpretación musical, Rodríguez (2007), hace afirmaciones que las reflexiones generadas en el programa de indagación conceptual y en el apartado dedicado al rastreo de las instituciones en la música, me permiten problematizar. Para ilustrarlo, lo siguiente: "El momento de

la interpretación todo el exterior del espacio es una forma proyectada del interior" (p. 87). También realiza afirmaciones algo apresuradas, sobre todo cuando homologa el grito del recién nacido y la música, asegurando que esta última sería, así y en todo caso, anterior a la palabra, similar a Ferrer (2016) quien, me permito recordarlo, tenía como referentes posturas esencialistas. El fragmento es el siguiente: "La música aparece en una función histórica, mitológica, es decir, hacia esa primera aproximación al cuerpo de la madre" (Rodríguez, 2007, p. 90). Ahora bien, para tratar de ser justo con el autor, entiendo bien que la referencia última es a *das Ding*, a pesar de ello también resulta indispensable la distinción entre *das Ding* y lo real, ya revisado en el subapartado dedicado a la sublimación. Se recordará que uno de los señalamientos de Lacan sobre la Cosa es aquel que dice que ésta no es sino una parte de lo real que *padece del significante*, haciendo de lo simbólico elemento ineludible en la reflexión.

Me permito comentar una reflexión de Rodríguez (2007), que resulta importante para mi investigación. En ella el autor, partiendo de la cita del párrafo anterior, sostiene que el disfrute de la música está en relación con aquella "fusión primitiva" (p. 88) con el cuerpo de la madre, y que sería precisamente por ello que la interpretación musical desborda lo simbólico. En otras palabras, para Rodríguez, la música sería disfrutable (al ser interpretada, queda la interrogante sobre el público o los espectadores) porque *remitiría al pasado*; la investigación que aquí comunico permitirá hacer una apuesta distinta.

III. Filosofía

En este subapartado dedicado a la filosofía, la revisión de textos ha sido mucho más breve en comparación con los apartados precedentes o, mejor dicho, la cantidad de escritos ha sido menor. La razón está en que, para poder aprehender de mejor manera las propuestas de los filósofos en cuanto a la música, pienso que la manera más honesta de hacerlo es seguirlos a detalle (tal ha sido el ejercicio, dentro de mis posibilidades, en los subapartados anteriores), lo que intenté dentro de las limitaciones temporales de una investigación dentro de un programa de posgrado. A pesar de lo anterior, me parece que la elección ha sido "balanceada": incluyo aquel libro que en parte importante me ha acompañado durante algún tiempo en mis reflexiones sobre este tema, a saber, *El Nacimiento de la Tragedia del Espíritu de la Música*, de Nietzsche (2010); un par de artículos de Raymundo Mier (2007, 2012) leídos durante el posgrado; la sección dedicada a la música del libro *Lo Obvio y lo Obtuso. Imágenes, Gestos y Voces* de Barthes (1986) que me fue sugerido por quienes me acompañaron en esta investigación y, por último, el libro de Quignard (1996), *El Odio a la Música*, con el que di en las referencias de alguna investigación revisada en los apartados precedentes.

Ahora bien, ¿por qué no incluir las reflexiones de Foucault sobre música en este apartado, en tanto filósofo e interlocutor imprescindible de mi investigación?

Sinceramente porque, de existir, las desconozco; sin embargo, es ampliamente conocida la deuda que la obra foucaultiana tiene con Nietzsche, deuda que por lo demás él mismo no titubeaba en reconocer[129]. Así, el estudio de *El Nacimiento de la Tragedia…* de Nietzsche permitirá reconocer ecos con algunas apuestas fundamentales de Foucault. En cuanto al arte en general, hizo referencia a ciertas obras artísticas pero con intenciones muy específicas: tal es el caso del *Edipo Rey* de Sófocles y de *Las Meninas* de Velásquez, también del *Quijote*, de Cervantes. Por otro lado, en *El Coraje de la Verdad* (Foucault, 1984), como escribí ya, al proponer *otra* historia de la filosofía con los modos de existencia como elementos centrales, menciona no tanto al arte como a los artistas en tanto éstos estarían, de alguna manera, entre los herederos de la modalidad de existencia cínica. De ahí que se refiera a ello como "antiplatónico" y "antiaristotélico":

> El arte moderno, antiplatónico y antiaristotélico: reducción, puesta al desnudo de lo elemental de la existencia; negativa, rechazo perpetuo de toda forma ya adquirida. En esos dos aspectos, el arte moderno tiene una función que cabría calificar de esencialmente anticultural. Hay que oponer, al consenso de la cultura, el coraje del arte en su verdad bárbara. El arte moderno es el cinismo en la cultura, el cinismo de la cultura vuelta contra sí misma. Y si no es sólo en el arte, es sobre todo en él donde se concentran, en el mundo moderno, en nuestro mundo, las formas más intensas de un decir veraz que tiene el coraje de correr el riesgo de ofender (Foucault, 1984, p. 201).

En otras palabras, Foucault no comenta la especificidad del arte sino a los artistas en tanto cercanos a "la vida de verdad" de los cínicos. En cuanto a su apuesta por una *estética de la existencia* (Foucault, 1984), influenciada y nutrida por el estudio de los filósofos cínicos, y de acuerdo a la advertencia escrita ya varias veces en las páginas precedentes, justificaré el que la rechace en la investigación que aquí comunico cuando exponga la distinción entre *arte* y *experiencia estética*.

Una advertencia más para terminar estos comentarios preliminares. A diferencia de los dos subapartados precedentes, organizados por temas, en lo que sigue me he decidido por la exposición por autores, dado que sus planteamientos resultan las más de las veces muy alejados entre ellos, por lo que de organizarlo temáticamente, entorpecería la exposición. El orden en que aparecen los autores es meramente cronológico, por lo que no pretendo ningún tipo de primacía en la secuencia de aparición.

Lo Dionisiaco y lo Apolíneo

Si hiciera falta justificar la pertinencia y relevancia del estudio de un libro tan fundamental como lo es el de Nietzsche, comparto las siguientes palabras de Raymundo Mier (2007): "La visión kantiana sobre lo estético constituye un punto de inflexión sólo comparable al que más tarde ocurrirá con la apuesta de Nietzsche" (p. 103). Quizá a alguien pudiera ocurrírsele reclamar, entonces, la ausencia de

[129] Por ejemplo, en la primera conferencia de *La Verdad y las Formas Jurídicas* (Foucault, 1973), entre otras.

Kant[130], a quien respondería que se debe a que la obra kantiana sobre lo estético está sobre todo dirigida (por sus comentadores, en todo caso[131]) a lo político, mientras que *El Nacimiento de la Tragedia…* nietzscheano se concentra en la música.

En primer lugar habría que hacer explícita una advertencia. La primera publicación de *El Nacimiento de la Tragedia del Espíritu de la Música* fue en 1872, lo que lo hace libro temprano en la obra de Nietzsche. Será en la edición de 1886, es decir, más de diez años después de su aparición, que el autor agrega un "Ensayo de Autocrítica" donde advierte las distancias que ha tomado de algunas de las ideas planteadas ahí, sobre todo las influenciadas por Schopenhauer y Wagner. Con todo, Nietzsche está lejos de condenar enteramente su temprano libro; aseguraba que sus formulaciones en cuanto a *lo dionisiaco* eran permanencia valiosa en sus posteriores reflexiones. Asimismo (y entre otras cosas), en el "Ensayo de Autocrítica" corrige una afirmación contenida en la primera edición: el paso de los años lo convenció de que la música romántica alemana sería la música más *antigriega* (p. 14), a lo que agrega inmediatamente: "¿qué forma tendría que tener una música cuyo principio original no fuera ya el romanticismo, como es el caso de la música alemana, sino el espíritu *dionisiaco*?" (p. 15, cursivas en el original). Cierra el "Ensayo de Autocrítica" con un llamado a reír, a bailar con los pies en los aires, un llamado de "ese demonio dionisiaco llamado Zaratustra" (p. 16). El conjunto de lo anterior, sobre todo las críticas al romanticismo y la apología final al reír, me remite a lo revisado en el primer apartado de este capítulo, en el que estudié los discursos y prácticas musicales del periodo romántico, en específico las líneas dedicadas a Mendelssohn (a quien se le negaba ser músico romántico debido a su ausencia de sufrimientos). El señalamiento es importante porque parte importante de las instituciones y demás discursos sobre la música tienen su origen en la época romántica.

Retomando, Nietzsche (2010) afirma, entonces, que lo que permanece valioso de su libro sobre la tragedia griega es, precisamente, lo *dionisiaco*, que está en relación con otro impulso, aquel que llama *apolíneo*[132]. Antes de seguir adelante, resulta necesario aclarar desde ya que para Nietzsche (2010) tanto lo apolíneo como lo dionisiaco son, por así decir, *asubjetivos*, impulsos indiferentes a los sujetos y a las subjetividades como tales. Así, lo apolíneo se encontraría en relación con la transparencia de los límites claros, mientras que lo dionisíaco lo coloca del lado de la desmesura, del *exceso,* ilustrado el fragmento en el que se refiere a las "fiestas

[130] Aunque, en una lectura atenta, se notará su presencia en las reflexiones de Raymundo Mier (a revisar más adelante), como refleja el siguiente fragmento: "Las consecuencias inesperadas e insostenibles de la formulación de una lógica 'reflexiva' – es decir, aquella que no deriva de un orden conceptual previamente establecido y cuyos juicios remiten a las condiciones de creación subjetiva del propio juicio -, revelan así una figura inédita del sentido y un régimen hermenéutico propio" (Mier, 2007, p. 103).

[131] Las *Conferencias sobre filosofía política de Kant*, de Hanna Arendt (2003), por ejemplo.

[132] Para el detalle de por qué usar a los dioses griegos Apolo y Dioniso, remito al primer apartado de este capítulo, en el que estudié la música apolínea y dionisiaca en la Grecia antigua y clásica.

dionisiacas" del mundo antiguo (Grecia, Roma, Babilonia); escribe: "extravagante desenfreno sexual, cuyas olas desbordan los límites de toda institución familiar y sus venerables estatutos" (Nietzsche, 2010, p. 30). Así las cosas, esquemáticamente se puede considerar a las instituciones con sus "venerables estatutos" en tanto apolíneas (el límite), mientras que lo dionisiaco sería, más allá del descriptivo "desenfreno sexual", aquello que desborda lo impuesto por la institución (en la cita aparece la familiar como ejemplo).

De lo anterior se sigue que mientras lo apolíneo es aquel impulso que tiende a *individualizar* (que no es sino separar lo uno de lo otro, poner e imponer límites), lo dionisiaco es aquello que tiende a lo que Nietzsche (2010) llamaba en ese entonces el *Uno original*, el quiebre de la individualidad. Así puede interpretarse el siguiente fragmento: "el individuo que quiere y persigue sus fines egoístas, sólo puede ser considerado adversario, no origen del arte" (Nietzsche, 2010, p. 48). Hay un comentario un poco más adelante, en relación con ello, en el que Nietzsche despeja la particularidad del *ditirambo*[133] dionisiaco en relación con "toda otra lírica coral" (p. 63): en estas últimas la meta sería la de hacer sobresalir al cantante individual mientras que en el ditirambo "nos las vemos con una congregación de actores inconscientes que se miran unos a otros como seres transformados" (p. 63). Es evidente la distancia entre lo apolíneo por un lado y lo dionisiaco por el otro, de ahí que Nietzsche haga analogía entre la música y el mito, ya que ambos "expresan análogamente la capacidad dionisiaca de un pueblo" (p. 154).

Una de las propuestas de Nietzsche (2010) es pensar ambos impulsos en relación con el lenguaje. Está, por el lado de lo apolíneo, la apariencia y la imagen, mientras que por el lado de lo dionisiaco Nietzsche reitera que se encuentra lo que llama el *Uno original*. Así, si el lenguaje *imita* a la apariencia y a la imagen, desemboca en arte apolíneo, mientras que si dicho lenguaje *pretende* imitar (lo que no consigue dadas sus características inherentes) a la música, resulta arte dionisiaco. De lo anterior se desprende otra demostración de lo ya escrito: que lo apolíneo se encuentra en la forma, y por lo tanto en los límites, mientras que *lo dionisiaco carecería de tales límites impuestos por las representaciones plásticas*.

Como se recordará, en los subapartados dedicados a la música en ciencias sociales y en psicoanálisis, encontré una poderosa tendencia a llevar a la música a la dimensión de la representación plástica, sobre todo en aquellas investigaciones que decían tenerla por objeto pero trataban sobre las letras (ciencia sociales) y aquellas que la consideran como una lengua diferente a la de las palabras, pero lengua al fin (psicoanálisis); en ambos casos, se la hacía plástica para poder abordarla. Muy por el contrario (lo que ya sería justificación suficiente para entablar este diálogo con la filosofía), en Nietzsche (2010) no dejo de encontrar indicaciones en otro sentido y, por lo tanto, en extremo valiosas para mi investigación, como la siguiente: "la música como tal, dada su absoluta soberanía, no *necesita* ni de la

[133] Canto y danza ritual dedicada específicamente a Dioniso.

imagen ni del concepto, tan sólo los *tolera* como posible acompañamiento" (p. 52, cursivas en el original).

Siguiendo a Nietzsche (2010) la música, carente de representación plástica, debería ser abordada con parámetros distintos a las demás artes. Si bien me parece que esta última propuesta es discutible, Nietzsche (2010) la hace seguir de otra intuición muy interesante: afirma que, en cuanto a la música se refiere, se debería prescindir de toda referencia a "lo Bello" dado que tal referencia es tomada, precisamente, de las artes plásticas. Ambos señalamientos son muy estimulantes.

Lo anterior, aplicado a la tragedia, da como resultado que el diálogo, el "texto", correspondería al elemento apolíneo, mientras que lo dionisiaco se manifestaría en la música. Pero que no haya malentendido, no se quiere dar a entender la imposibilidad de la existencia de música apolínea o de diálogos dionisiacos. Lo que aborda Nietzsche (2010) en ese punto es la especificidad de la tragedia mientras que, por el contrario, cuando aborda la ópera, producción cultural mucho más reciente, no duda en juzgarla con aquel estilo que le era tan peculiar: va a decir que lejos de ser un arte más cercano al impulso apolíneo, este mismo impulso, en la ópera, se encuentra en estado de *degradación* (lo que remite a lo revisado antes sobre la música del romanticismo). Es importante esta indicación sobre algún tipo de *degradación* o *decadencia* generada en la época moderna[134], ya que Nietzsche, si bien podría ser el más insistente, no es el único autor que hace mención de ello.

Para Nietzsche (2010), dicha decadencia estaría relacionada con lo que llama "el hombre teórico" o "socrático", alejado tanto del embelesamiento dionisiaco como de las poderosas apariencias e imágenes apolíneas, tanto así que, conjetura Nietzsche, el griego trágico se sorprendería del "tipo Fausto" de la modernidad, hambriento de conocimiento. Sostiene que tal hombre teórico sería, por mucho, el más común (en la época en que lo escribió), al menos a manera de ideal a alcanzar, lo que produce como efecto que "Cualquier otro modo de vivir ha de conquistar, invirtiendo no poco esfuerzo, no sólo el derecho de acceder a la categoría de fin, sino también simplemente el de ser tolerado" (Nietzsche, 2010, p. 115). Esta reprobación del "tipo Fausto" la dirigía, entre otras cosas, a la crítica artística entendida como profesión. Así las cosas, habría dos tipos de críticos: los "oyentes socráticos" que no harían sino repetir, y los "oyentes estéticos" quienes se verían imbuidos en la *experiencia extática*, es decir, se verían afectados de forma *inesperada* e *incomprensible*, lo que apunta al terreno de la singularidad, del acontecimiento y, con ello, a lo que yo me refiero, en esta investigación, como *experiencia*.

[134] Más exactamente, Nietzsche (2010) coloca el inicio de la decadencia de ambos impulsos muy pronto, ya en las tragedias de Eurípides, mucho más cerca de la "moralina socrática". Ya desde Eurípides no habría apariencia apolínea sino ideas frías, y en lugar de embelesamiento dionisiaco, exacerbación emocional. *Lo dionisiaco, entonces, no es emoción*.

Como se recordará, ya escribí alguna aproximación a Barthes gracias a la revisión del artículo de Rodallegas (2020) en el subapartado dedicado a las ciencias sociales por lo que, en lo que sigue y dentro de lo posible, trataré de no repetir cosas ya escritas. Entonces, aquí leeré los artículos que Barthes (1986) dedica a la música, mismos que (hay que decirlo) no guardan completa coherencia entre ellos dado que el libro que consulté de Barthes (*Lo Obvio y lo Obtuso. Imágenes, Gestos y Voces*) es una compilación de artículos publicados en diferentes años y con motivo de distintas ocasiones.

Para poder aprehender las reflexiones de Barthes (1986) sobre la música, es necesario tener en cuenta los tres tipos de escucha que expone: el primero no implica diferencia alguna entre lo animal y lo humano, es la función fisiológica. El segundo tiene que ver con el desciframiento, el uso y comprensión de códigos, es decir, con el orden del mensaje. Barthes sostiene el relevante papel del *ritmo* en el paso del primer tipo de escucha al segundo: "gracias al ritmo, la escucha deja de ser pura vigilancia y se convierte en creación. Sin el ritmo, no hay lenguaje posible" (p. 246). Por último, el tercer tipo de escucha tiene por interés no el sonido mismo ni el mensaje sino al otro, se interesa en aquel que habla.

Para empezar a introducir su noción de *significancia,* la opone primeramente a la significación y al sentido en tanto no retiene sentido alguno, sería no más que puro transitar de significantes. En continuidad con lo precedente, Barthes (1986) distingue la escucha aplicada (intencional, dirigida) de la que llama *escucha pánico* (que notoriamente relaciona con Dioniso). Para ilustrar la distinción, sostiene que "un fragmento de música clásica" (p. 256) sería ejemplo de escucha aplicada, escucha de significación y sentido. Por el contrario, la significancia tendría su modelo en "una composición de Cage[135]" (p. 256). Resulta muy desafortunado que Barthes no explicite la elección de los ejemplos porque, a mi parecer, hubiera llevado a abrir muchos temas interesantes, temas a los que he tenido la oportunidad de acercarme gracias a la construcción del breve collage histórico. Por ejemplo, ¿por qué no más que *un fragmento* de música clásica? ¿sería diferente que fuera una pieza completa? En el caso de Cage ¿también sería suficiente un fragmento o no? ¿a qué se refiere con "música clásica" que a Cage lo coloca exterior, sin relación con ella? Las respuestas a estas preguntas, a mi parecer, serían mínimamente necesarias para comprender cabalmente la distinción que propone Barthes (1986) entre significación y significancia.

En el artículo que trata sobre Beethoven encontré muchos ecos con lo que sostengo en el breve collage histórico, en el subapartado dedicado al romanticismo.

[135] John Cage es un compositor contemporáneo. Tal como escribo en el cuerpo del texto, resulta desafortunado que Barthes no se ocupe de desarrollar los ejemplos, siquiera explica quién es Cage (por lo que, en la aclaración en esta nota, bien podría equivocarme y no ser el compositor contemporáneo a quien se refiera).

Entre otras cosas, Barthes (1986) distingue entre el músico aficionado y el profesional que, como escribí ya, es muy propia del periodo en tanto que coincide con el fortalecimiento de la implementación del capitalismo. En este punto, Barthes hace un comentario sobre el cuerpo: dice que en el romanticismo el aficionado no tenía sino que "imitar corporalmente" al compositor, sus gestos, expresiones. Sin embargo, afirma que en el caso de Beethoven ello resultaba imposible, porque su música, para ser interpretada, el aficionado debería haber imitado, con su cuerpo, a una orquesta completa: "*querer* tocar a Beethoven es verse proyectado como director de orquesta" (Barthes, 1986, p. 260, cursivas en el original). La música de Beethoven estaría exenta de imitación corporal. Por mi parte, me surgen un par de dudas: si la creación sería exclusiva de los músicos "profesionales", pero sobre todo si es siquiera concebible la posibilidad de poder "imitar" en cuanto a interpretación musical se refiere.

Cuando trata sobre Schumann, Barthes (1986) insiste en la significancia como conjunto de elementos significantes sin significado, pero esta vez lo relaciona con el cuerpo. Para referirse a ello, usa un término que en lo personal me remite necesariamente a la lingüística[136]: sostiene que en cuanto a la significancia en música se refiere, el *referente* es el cuerpo, y que es esta relación (que juzga como transgresión) entre cuerpo y significante sin intermedio del significado la que "convierte a la música en una locura: no sólo la música de Schumann, sino toda la música"[137] (p. 300). Para ser aún más claro en cuanto a la exclusión del ámbito del sentido en la música, usa al escritor como figura de contraste: "En comparación con el escritor, el músico siempre es un loco (y el escritor, por su parte, no puede nunca serlo, ya que está condenado al sentido)" (p. 300).

Entonces Barthes (1986) toma una vía que me resulta ya familiar: "La operación que permite captar a este Beethoven (y la categoría que él inaugura) no puede ser la ejecución ni la audición, sino la lectura" (p. 260), y unas líneas más adelante, aclara:

> Del mismo modo que la lectura de un texto moderno (al menos tal como se puede postular, exigir ésta) no consiste en recibir, en conocer o en volver a sentir ese texto, sino en escribirlo de nuevo, en atravesar su escritura con una nueva inscripción, de la misma manera, leer a Beethoven es *operar* con su música, arrastrarla (ella se presta perfectamente) a una *praxis* desconocida (Barthes, 1986, p. 261, cursivas en el original).

A partir de Beethoven, Barthes (1986) se ve llevado a cuestionarse la relación entre la música y las palabras, por ejemplo cuando se pregunta: "¿Estaremos condenados al adjetivo? ¿Estaremos reducidos al dilema entre lo predicable y lo inefable?" (p. 263). Sin estar del todo seguro, me parece que Barthes se mantiene en la tensión entre "predicable y lo inefable", es decir, entre las palabras que

[136] Reitero en este punto lo desafortunado que resulta que el autor no explicite lo suficiente sus ejemplos, sobre todo cuando son imprescindibles para aprehender sus argumentaciones.

[137] ¿Con exclusión de la "música clásica", que había ubicado del lado del sentido y la significación, oponiéndola a Cage?

acompañan a la música y la misma música, sin apostar por uno sólo de ellos. Al menos así leo su propuesta, influida por Julia Kristeva, entre *feno-canto* y *geno-canto*. El primero se mantiene en el orden de la comunicación, de los códigos, de los gestos al cantar. El geno-canto, por su parte, lo vincula con "la *dicción* de la lengua" (p. 265, cursivas en el original), ajeno tanto a la comunicación (en el sentido del feno-canto) y a la expresión sentimental o emocional. Para entender a cabalidad la apuesta que Barthes coloca en el geno-canto, basta con leer lo que escribe sobre Panzéra, cantante francés del periodo entre las dos Guerras Mundiales, con quien tomó clases (suspendidas por cuestiones de salud, como el mismo Barthes informa): es bastante llamativa la manera en que Barthes expresa gran admiración por la forma en que Panzéra *cantaba* las "u", las "r", (por supuesto, en su pronunciación francesa): el geno-canto es cuestión de *dicción*.

Barthes (1986) de ninguna manera disimula su admiración y su amor por la voz o, mejor aún, el canto *de* Panzéra. De hecho, en una conferencia publicada en el compilado de textos que reviso aquí, atribuye el desconocimiento del cantante precisamente al arribo de la Segunda Guerra Mundial, y nunca a la carencia de méritos de su canto. En esta *apasionada* defensa de Panzéra, suelta una reflexión que considero muy valiosa para mi investigación. Dice:

> esta cultura, que se define por la extensión de la escucha y la desaparición de la práctica (adiós a los aficionados), quiere mucho arte, música, pero que este arte y esta música sean claros, que ‹‹traduzcan›› una emoción y representen un significado (el ‹‹sentido›› del poema): arte que vacuna al placer (al reducirlo a una emoción conocida, codificada) y reconcilia al sujeto con lo que, en música, *puede decirse*: lo que dicen, predicativamente, la Escuela, la Crítica, la Opinión (Barthes, 1986, p. 267, cursivas en el original).

De ninguna manera se me ocurriría relacionar a Nietzsche con Barthes y, sin embargo, al menos en el fragmento anterior me parece escuchar un eco, un tipo de resonancia de aquello que decía el primero acerca de la degradación o decadencia no sólo de la música, sino del arte en general (y aún más, Nietzsche se refiere a la decadencia de Occidente en su totalidad). Si se me permite el atrevimiento de "traducir" la cita de Barthes a los términos de Nietzsche, diría que lo que se quiere es un arte, una música que no sea sino entretenimiento, adormilamiento o reaseguramiento de las propias certezas (de los universos de significación habituales), antes que la exposición al riesgo inherente a la experiencia extática dionisiaca.

Por último, me gustaría cerrar esta muy breve revisión de las reflexiones de Barthes (1986) sobre la música, con una afirmación suya. Dice, sin ningún tipo de titubeo y sin el uso de condicionales en la oración, que hay dos tipos de música: la que se escucha y la que se interpreta, y que ambas son tan diferentes entre sí, que cada una de ellas tiene su propia historia, con independencia de la otra. En el caso de la investigación que aquí presento, me he concentrado en la música que se interpreta, pero el trabajo de campo y las conversaciones con quienes me acompañan en esta investigación me han permitido intuir lo relevante que es la

audiencia, el público. Desafortunadamente, no he podido indagar en este sentido, y sin embargo no quería dejar de mencionar la reflexión de Barthes dado la provocación que me produjo.

La "Invasión" de la Música

Quignard publicó *El Odio a la Música* en 1996. Consta de diez tratados en los que aborda de manera general el sonido, por lo que no es específico de la música. Una primera lamentación que tengo es no haber encontrado una mejor edición en español, y una segunda es que me fue imposible hacerme de una edición en el idioma original. El comentario se debe a que al inicio del libro Quignard hace mención de Pan, la antigua divinidad del panteón griego; pues bien, el traductor, en nota al pie, escribe que Pan representa al demonio, sin mayor desarrollo y sin consideraciones temporales o geográficas que podrían (deberían) matizar la "aclaración", la "información extra" colocada en pie de página. Dicho comentario, tan extraviado, me llevó a hacer una lectura más crítica en cuanto a los posibles significados modificados por el trabajo de traducción. Sirva la advertencia para la lectura de los párrafos siguientes.

En primer lugar, abordo la caracterización que realiza Quignard (1996) del sonido y, con él, la de la música, en tanto *inmaterial*:

> Inmaterial, franquea todas las barreras. El sonido ignora la piel, no sabe lo que es un límite: no es interno ni externo. Ilimitante, no es localizable. No puede ser tocado: es lo inasible. La audición no es como la visión. Lo contemplado puede ser abolido por los párpados, puede ser detenido por el tabique o la tapicería, puede ser vuelto inaccesible […] por la muralla. Lo que es oído no conoce ni párpados, ni tabiques ni tapicerías ni murallas (p. 60).

Así las cosas, la música sería lo inescapable, *sensitivamente* hablando, siempre que se considere una distancia mínima entre la fuente y quien escucha. Por ejemplo, Quignard (1996) comparte una breve historia a manera de ilustración, acerca de una persona que mira, muy a lo lejos, una tormenta en el mar y, en ese momento, es testigo del hundimiento de un barco. Quignard sostiene que el efecto en quien atestigua el hecho no sobrepasaría la sorpresa, y en seguida se pregunta si dicho efecto sería distinto de no haber sido tan grande la distancia, a lo que responde afirmativamente, basando su conjetura en que el testigo, de haber sido más corta la distancia entre él y el náufrago, hubiera *escuchado* los lamentos, los gritos del condenado[138].

Quignard (1996) comparte, en ese mismo sentido una muy, en verdad muy interesante intuición: como es bien sabido, se han encontrado pinturas rupestres en cuevas, pero no tan sólo, sino también en cavidades ocultas por el nivel del mar, es decir, a las que sólo se puede llegar sumergiéndose en el agua. En tales situaciones es claro que las condiciones de iluminación, para aquella época, eran en extremo

[138] La conjetura de Quignard (1996) se fundamenta en una mención, en páginas precedentes, a Teofrasto, con quien concuerda sobre lo que llama "la mayor aptitud *pasional*" de la audición, por sobre los otros sentidos sensibles.

reducidas, lo que no ha dejado de ser un misterio para los “prehistoriadores”. Pues bien, partiendo de estas muy deficientes condiciones para la vista, por lo demás requerida para entender que haya pinturas en lugares tan inaccesibles, la brillante pero no por ello menos cuestionable intuición de Quignard, es la siguiente: “Sostengo que las grutas paleolíticas son instrumentos de música cuyas paredes fueron decoradas” (p. 82). Para él, las cavidades habrían sido elegidas por sus propiedades acústicas, lo principal a tomar en cuenta sería el sonido y, una vez que se mostraron aptas para la música, las pinturas se habrían realizado en un momento posterior. Por mi parte, no tomo partido o a favor o en contra de tal hipótesis, pero me parece que vale la pena mencionarla por lo estimulante que resulta: la distinción tajante entre escucha y visión[139].

Otra reflexión sobre la distinción entre visión y escucha, es la que expresa con la frase: “Oír es ser tocado a la distancia” (Quignard, 1996, p. 60), en donde es claro que “ser tocado” requiere del mantenimiento de cierta distancia. Y así, si la distancia mínima es salvada, el sonido se hace omnipresente “como si el cuerpo ante el sonido se presentara, más que desnudo, desprovisto de piel” (Quignard, 1996, p. 61), cualidad que se debe, precisamente, a la no representación plástica del sonido. Dice, entre otras cosas, que la audición es el único, de entre los sentidos sensibles, en los que la visión es impotente: puede buscar por doquier, pero el sonido, en sí mismo, no lo ve nunca (entendiendo que la *fuente* del sonido es distinta del sonido mismo). De lo anterior Quignard (1996) concluye que bien podría ser que la escucha, al ser imposible de delimitar[140], estuviera más cerca del *agrupamiento* que de las tendencias individualizantes. Reservo para más adelante la revisión de otra faceta del carácter siempre presente del sonido.

Algo que considero muy valioso del libro de Quignard (1996) es que aborda la dimensión “no grata” de la música, por así decir. En primer lugar, su faceta de dominación, que muy atinada y pertinentemente relaciona con el ritmo[141]. Pues bien, si la indicación de Quignard es valiosa, él escribe que, por lo demás, ya estaba presente en la noción *espacial* del *rhythmos* en lengua griega: “El ritmo sujeta a los hombres y los fija igual que pieles sobre tambores. Esquilo dice que Prometeo está detenido para siempre encima de su roca, en un ‘ritmo’ de cadenas de acero” (Quignard, 1996, p. 37). El carácter rítmico, estable de la música, convoca al movimiento, a danzar bajo su influjo: evidentemente de los intérpretes quienes deben usar sus cuerpos en función de la música a interpretar, pero también de los escuchas, cuyos cuerpos también se ven apresados rítmicamente. De ahí que Quignard (1996) no dude en afirmar que el ritmo musical, contrario a la adaptación

[139] Por mi parte, espero ya haber distinguido suficientemente visión y mirada.

[140] Escribe, por ejemplo, que quien escucha no puede seleccionar los sonidos que sí quiere escuchar de los que no (Quignard, 1998): si platico con alguien, no puedo dejar de escuchar los sonidos del ambiente; si no les presto atención, permanecen como “murmullos de fondo”, pero no son eliminables.

[141] Es llamativo que esta relación del ritmo con la dominación es contraria a la reflexión de Barthes quien, se recordará, lo relaciona con la creación.

a las regularidades de los ciclos del organismo, se les impone: “La música viola el cuerpo humano” (p. 98).

De lo precedente se desprende que la música “vincula el oído con la obediencia” (Quignard, 1996, p. 111). Quignard piensa en la música académica, ya que usa para ilustrar su afirmación la imagen del director de orquesta, al que se someten los ejecutantes. Su afirmación puede llevarse más lejos, dado que en la misma música popular son las percusiones (batería, sobre todo) quienes cumplen el papel de llevar el *tempo*, por lo que los demás intérpretes deben ajustarse a su ritmo. Sí, este último puede ser resultado de un común acuerdo entre todos los integrantes antes de la interpretación y, sin embargo, la más ligera modificación por parte del baterista, produce de manera general que los demás se ajusten al cambio.

Quignard (1996) amplía estas últimas observaciones, reflexionando acerca del uso que se hizo de la música durante la Segunda Guerra Mundial en los campos de concentración, que él llama “campos de la muerte”. Para él, la música en estos campos tuvo como meta incrementar la obediencia de los presos y “soldarlos a todos en la fusión no personal, no privada, que toda música engendra” (p.113). Cita a Primo Levi, cuando dice que la música fue “hipnosis del ritmo continuo que aniquila el pensamiento y adormece el dolor” (en Quignard, 1996, p. 113). En otras palabras, en los campos de la muerte de la Segunda Guerra Mundial la música no tuvo a la compasión por motivo. Agrega, muy pertinentemente a mi parecer, las siguientes palabras: “Me extraña que algunos hombres se extrañen de que aquellos que aman la música más refinada y compleja son capaces de llorar al escucharla sean capaces al mismo tiempo de ferocidad. El arte no es lo contrario de la barbarie” (Quignard, 1996, p. 120).

Hay un comentario más, en extremo relevante para mi investigación. En él Quignard (1996) recuerda la conocida historia de Ulises, narrada en la *Odisea* de Homero, en la que pide a sus hombres sujetarlo al mástil del navío para escuchar el canto mortal de las sirenas sin poner en riesgo su vida o, más adecuado al “espíritu griego arcaico”, para ponerla, de hecho, en riesgo. Me permito citar el fragmento:

> Lo que dice Ulises después del canto de las Sirenas, cuando brama que por piedad desanuden los lazos que lo retienen en el mástil de cubierta para poder correr de inmediato hacia la música perturbadora que lo fascina:
>
> *-Autar emon kér éthel’ akouemenai*.
>
> Ulises jamás dijo que el canto de las Sirenas fuera bello. Ulises – único humano que haya oído el canto de muerte sin morir – dice ‘llena el corazón del deseo de escuchar’ (Quignard, 1996, p. 38, palabras en griego y cursivas en el original).

En seguida me remite al comentario de Nietzsche, sobre la inadecuación de referir a “lo Bello” en cuanto a la música se refiere. Pero hay aún algo más que me llama la atención: escuchar el canto genera, precisamente, querer seguir escuchando. No hay cumplimiento de satisfacción alguna, en el sentido de que

Ulises se diera por afortunado y como con un “deseo cumplido” que podría ya dejar atrás. Muy por el contrario, el fragmento muestra a Ulises, *después* de escuchar a las sirenas, preso de una vertiginosa violencia quizá equiparable a aquella que vivió en el instante mismo de escucharlas. Ello merecerá un comentario posterior.

Arte (y) Experiencia Estética

Este subapartado se encuentra construido principalmente por el artículo *La experiencia estética como recreación de lo político*, de Raymundo Mier (2007), y nutrido por una entrevista (Mier, 2012) que versa sobre los mismos temas. Pues bien, en esta última sostiene la absoluta irreductibilidad de la experiencia estética a la dimensión del arte, es decir, la experiencia estética no se encuentra exclusivamente en las prácticas artísticas, mucho menos son sinónimos. En los términos en los que he venido construyendo esta investigación, se diría que el arte se encuentra incluido enteramente en los referentes simbólicos e imaginarios: discursos y prácticas sociales históricamente construidos; lo que quiere decir que el arte es historiable, es consumible, es institucionalizable, es comunicable. Mientras que “La experiencia estética transita por otras vías distintas a las plazas del arte y su vocación al consumo suntuario, a la restauración de los cultos del prestigio en la estela de las confrontaciones de poder, al entretenimiento privado como recurso de disgregación social, a las pasiones mórbidas del coleccionismo” (Mier, 2007, p. 117). Así las cosas, en el mundo moderno y contemporáneo (ignoro si hay investigaciones sobre este tema en épocas anteriores), la dimensión del arte frecuentemente se ubica en dirección opuesta a la experiencia estética, en tanto el arte tendría su forma en el *ofrecimiento*: se ofrece la novedad, la visibilidad, la apreciación instituida, en fin, se ofrece el arte a manera de mercancía (Mier, 2007).

Muy por el contrario, la experiencia estética encontraría una de sus particularidades en la figura ya no del ofrecimiento, sino del *don*: ya no novedad sino singularidad, no visibilidad sino lo genuino (entendido por tal aquello cuyas raíces, cuyos orígenes, son difícilmente rastreables), en lugar de la apreciación instituida el reconocimiento del objeto como advenimiento, ya no el valor del mercado sino el “estremecimiento del vínculo pasional” (Mier, 2007, p. 114). Tal *don* es, por decirlo de alguna manera, incondicional, en el sentido de que no pretende reciprocidad, no se trata de dar para recibir, o del don como respuesta a un don recibido con anterioridad: “De ahí su condición radicalmente pasional que se despliega como experiencia de lo gratuito y lo inútil de la experiencia estética” (Mier, 2007, p. 113). De esta manera, al introducir indiferencia en cuanto a la reciprocidad, la experiencia estética introduce de igual manera la puesta en cuestión de las ilusiones de comprensión mutua, el “acceso al otro”, la ilusión sostenida por la identidad se viene abajo (Mier, 2007). Así las cosas, es posible concebir la distinción entre arte y experiencia estética mediante aquella otra que separa el ofrecimiento *impuesto* del don *incondicional*.

De acuerdo con lo anterior, sería un error confundir arte y experiencia estética, si bien es cierto que no se excluye la posibilidad de su conjunción:

“podemos advertir la experiencia estética en condiciones no artísticas o ante fenómenos no artísticos, la experiencia estética desborda permanentemente el fenómeno del arte” (Mier, 2012, p. 2), recordando que el arte se encuentra constituido por un orden normativo. Ahora bien, cierta lectura de lo anterior podría interpretar la relación de tensión entre arte y experiencia estética a manera de quebrantamiento, en donde la segunda actuaría transgrediendo los límites normativos del primero. Es relevante la aclaración de Raymundo Mier (2012):

> Yo no sé si yo pudiera calificar la experiencia estética como transgresora, me cuesta trabajo identificar transgresión y experiencia estética. Pienso en la experiencia estética más como una modalidad del extrañamiento, y esto no es estrictamente una transgresión. La transgresión es una negación de la norma, es una revocación de la norma; el extrañamiento es algo que se sitúa en una especie de inexistir de la norma, que no es obligación, no la contraviene, simplemente disipa radicalmente su fuerza imperativa, ahí no llega la norma, la norma no opera sobre esto (p. 4).

Raymundo Mier (2007) insiste en las relaciones cercanas, inherentes, entre la experiencia estética y el *terreno de las pasiones*, pero no tan sólo ya que, indicación muy relevante para la investigación que aquí comunico, hace mención de la presencia de otro(s) y, así, coloca tres elementos imprescindibles para la experiencia estética: el “régimen singular de la pasión” (p. 109), el otro y, por supuesto, la figura del advenimiento impredecible. A su vez, el terreno de las pasiones lo vincula con el don (ya comentado):

> En la experiencia estética, la composición de pasiones surge de un don sin agente – quien crea no es ni el sujeto del don, ni su destinatario, porque lo dado, la obra, no emerge de la esfera propia del otro; reclama, para su gestación, una posición de desarraigo recíproco, que es el fundamento del vínculo estético[142]. Surge, por consiguiente, de una experiencia que se presenta como irreductible a todo origen y toda secuela, a toda pretensión y a todo cálculo, en los límites del propio reconocimiento de sí (Mier, 2007, p. 113).

Cada paso hacia la experiencia estética pone de frente lo impredecible, el desarraigo. De esta manera, Raymundo Mier (2007, 2012) coloca uno de los elementos clave para aproximarnos a ella y por lo demás ya mencionado de pasada, a saber, el *extrañamiento*, que se encuentra en relación tanto con el *desvanecimiento* de la norma como con el advenimiento de lo *impredecible*, a lo que suma un comentario en extremo provocador para mi investigación: relaciona el extrañamiento con la *disciplina*. Sé bien que Raymundo Mier era bastante crítico de la obra de Foucault que, por cierto, conocía bastante a detalle, por lo que hago explícito que la siguiente interpretación no pretende ser fiel a su reflexión sino, más bien, que la realizo por alguna resonancia lingüística (no más que porque usa la palabra *disciplina*). Interpretación que, además, no es gratuita sino que toca de manera cercana el conjunto de mi investigación. Pues bien, dice “evidentemente es

[142] Raymundo Mier (2007) define el *vínculo estético* de la manera siguiente: “una particular posición del sujeto ante un lenguaje ajeno, en principio, a toda fuerza de obligatoriedad normativa y que conlleva una condición ritual e inacabable, que funda sus propias regulaciones y hace emerger facetas inauditas de la significación” (p. 107, nota 1).

un trabajo disciplinario sobre sí para extrañarse a toda disciplina, éste es el punto de la experiencia estética: El extrañamiento radical de toda disciplina y de todo campo normativo para lo cual se produce, efectivamente, un extraordinario trabajo disciplinario" (Mier, 2012, p. 5). Ello merecerá un comentario posterior.

Continuando con la caracterización específica de la experiencia estética, y retomando el señalamiento de Mier acerca de que ésta no transgrede el orden normativo sino que es una modalidad del extrañamiento, me parece que una conclusión de lo anterior es que *la experiencia estética crea las condiciones para transformar lo normativo, sin ser su finalidad como tal* (esa no es en sí misma su meta). A eso apunta, a mi parecer, la mención de Raymundo Mier (2007) de una *lógica reflexiva* (de raigambre kantiana, por lo demás) "que no deriva de un orden conceptual previamente establecido y cuyos juicios remiten a las condiciones de creación subjetiva del propio juicio" (p. 103), con lo que no hace sino acercarse a uno de los temas más urgentes, a mi parecer, en psicología social, a saber, la *creación de sentidos inéditos* y, con ellos, otras formas de estar en el mundo.

Se intuirá que la experiencia estética no es cosa de "todos los días". Es ajena a los referentes simbólicos e imaginarios a los que nos encontramos habituados y que nos son, precisamente, cotidianos, que *ofrecen* sentido a la vida de todos los días. De ahí que la *irrupción* de la experiencia estética extrañe, desconcierte, conmueva, lo que está muy lejos de ser vivencia cómoda, no es relajante, tampoco tranquilizadora, mucho menos "catártica". Por el contrario, se ubica en aquello que Raymundo Mier (2007) llama "goce intensificado", desatado por la carencia de certezas consecuencia a su vez del encuentro en el vínculo estético, que engendra la capacidad de concebir "nuevos horizontes de significación" (Mier, 2007, p. 113). Sin embargo, es necesario aclarar que nada mandata que los sentidos inéditos creados mediante la experiencia estética persistan, que sean estables; en todo caso, bien pueden ser evanescentes: "son composiciones que incorporan relaciones precarias, inciertas, ajenas a los perfiles duraderos de las representaciones" (Mier, 2007, p. 104). No obstante, en la misma página escribe: "señal indicativa de fisonomía evanescente, singular, pero que incide en la percepción, en las afecciones y transfigura las formas de vida". Así las cosas, la "fragilidad" de los sentidos inéditos, actuales y evanescentes creados en la experiencia estética no resta de ninguna manera potencia para la "transfiguración de las formas de vida". En otras palabras, aquí hay una apuesta importante en cuanto a la producción de subjetividad se refiere.

En caso de que el conjunto de lo anterior dé la impresión de ser un asunto no sólo singular (que lo es) sino también eminentemente individual, Raymundo Mier (2007) sostiene como uno de los factores constitutivos de la experiencia estética, la recreación de la memoria colectiva (también hace mención de la "memoria propia"). Siguiendo atentamente los argumentos presentados, se entiende que los sentidos inéditos, que los nuevos horizontes de significación, aunque son las más de las veces evanescentes, afecten la dimensión de los discursos y prácticas sociales, lo

que puede tener como consecuencia, precisamente, la *re*-creación de la memoria colectiva, que no es otra cosa sino la inauguración de relatos otros, de mitos otros, discursos y prácticas otras que mostrarán a su vez su fragilidad con la irrupción de la experiencia estética. De ahí que el artículo de Raymundo Mier lleve por título, precisamente: *la experiencia estética como recreación de lo político*. Los sentidos que irrumpen los referentes simbólicos e imaginarios, es decir, los discursos y prácticas institucionalizadas, llevan de suyo el enfrentamiento, en el sentido, precisamente, de lo político.

IV. Obstáculos y Vías

Para hacer explícita la función de este apartado, que no es sino preparar el siguiente capítulo dedicado al trabajo de campo y que, por lo tanto, sirve para ubicar histórica/institucionalmente la práctica de la música, así como sus abordajes académicos y las reflexiones que ha provocado, a continuación realizo una breve síntesis de los comentarios que anexé de manera paralela a la revisión de las investigaciones revisadas previamente. Para lo que sigue, no puedo sino pedir a quien esto lee que tome en cuenta la limitación en las fuentes consultadas que, en comparación con las investigaciones que ha convocado la música, resulta una cantidad ínfima. Ahora bien, es debido a las enormes diferencias de apuestas que he decidido dividir la exposición de estas reflexiones en las sugeridas por las ciencias sociales, por el psicoanálisis y por la filosofía; asimismo, he decidido colocarlas en un mismo subapartado en lugar de al final de cada sección, para facilitar la comunicación de aquello que hace eco en mi investigación. Para este subapartado y ya que la información de referencias y fuentes fue dada detalladamente en las páginas anteriores, prescindo del formato académico de referencias de libros y artículos en tanto se trata de un ejercicio de construcción conjetural por mi parte.

Ciencias Sociales

Expresión y catarsis. Como mencioné en la introducción a este capítulo, en este apartado resultaba imposible consultar investigaciones exclusivas sobre la música, por lo que debí revisar también sobre el arte en general. En cuanto a éste, retengo que se le aborda muy común y generalmente desde la noción de “expresión” y, de esta manera, coloca a todo el ámbito del arte estrechamente relacionado con la catarsis: la creación de la obra, la práctica (los intérpretes), y el público o espectadores. Todos, invariablemente, al involucrarse de cualquier manera con el arte, se verían llevados a expresar emociones íntimas e intensas que producirían efectos catárticos. Lo anterior, tal como revisé en el apartado precedente, es una noción que tiene su origen en el romanticismo, periodo histórico de la aparición del capitalismo y de la apropiación del discurso hegemónico por parte de la ciencia. Estas dos características llevaron a múltiples prácticas sociales que habían

ocupado dichos discursos a refugiarse en el ámbito de lo “íntimo”, las artes entre ellas, que desde entonces se les consideran sin *incidencia social*.

Ahora bien, las investigaciones revisadas no se contentan con tal perspectiva, por el contrario, apuestan a su incidencia social y su potencia política. Sin embargo, pienso que asumir a manera de fundamento la noción del arte como expresión emocional o de pensamientos íntimos, por más argumentos en el sentido del origen social de tales emociones o pensamientos, resta potencia a nivel de las propuestas de transformación social. Por mi parte, estoy convencido que la extensa revisión de la pormenorizada crítica que hace Foucault a la hermenéutica de sí (contenido en el Capítulo I), me ha permitido concebir el arte de manera distinta. Las consecuencias de rechazar toda concepción sobre lo “íntimo” o lo “interno” así como la noción de “expresión” que conllevan, aún están por verse.

Cuerpo y pasión. Desde las primeras menciones tanto de la analogía de la música con el deporte como de la compleja relación técnica/expresividad, me ha llamado poderosamente la atención que los mecanismos disciplinarios (que, como mostré ya, tienen su injerencia en los cuerpos: el célebre “el alma es la prisión del cuerpo” foucaultiano) tanto en el deporte (o al menos en el boxeo, según mi lectura de Wacquant), como en el arte (o al menos en la danza según mi lectura de Baz, y en la música de acuerdo a mi propio trabajo de campo), no tienen otra meta más que su desborde, su *exceso*. Es paradójico que un mecanismo de dominación sea justo el medio para subvertirlo, si es que escuchamos con la atención suficiente las indicaciones que señalan que la relación entre técnica y expresividad nunca es de oposición sino, por así decirlo, de “apoyo”: la así llamada expresividad debe apoyarse en la técnica. Ahora bien, según los comentarios precedentes sobre la expresión y la catarsis, basados en la crítica a la hermenéutica de sí, queda en este punto la duda acerca de qué podría ser aquello *enigmático* relacionado con la expresividad, en tanto distinta de lo técnico.

Un tema relevante que es inherente a la dimensión de los cuerpos, es el terreno de las pasiones. Ya que haré el intento de abordarlo de manera pormenorizada en el Capítulo IV, aquí haré algún comentario menor. Fuera de la academia (e incluso dentro de ella) es bastante común escuchar o leer referirse a lo pasional a la manera de una explosión violenta y ciega de impulsos incontrolables y momentáneos que, al recuperar “la razón” el mando, genera culpas y arrepentimientos, precisamente porque la ceguera a la que nos someterían las pasiones sería un tipo de ceguera del porvenir, por lo que las afectaciones negativas serían en cuanto al futuro. Una primera aproximación a este denso y complejo tema, me hace concebir el terreno de las pasiones de manera muy diferente: en primer lugar, la afectación pasional no sería momentánea sino que abonaría a tratar de dar cuenta de la persistencia, en otras palabras, lo que llamaré más adelante las *subjetividades en insistencia*, señalamiento en cuanto al *proyecto*. En segundo lugar, no me parecería del todo despistado tratar de caracterizar lo pasional como un entramado de placeres y displaceres, patente en las investigaciones de Margarita

Baz sobre la danza, así como de mi propio trabajo de campo; esta faceta displacentera resulta muy interesante ya que, al menos intuitivamente, lo más esperable sería que ella fuera causa del alejamiento de la práctica de la música, pero parece ser al contrario.

Por otro lado, también tengo el reto de pensar lo pasional en cuanto a lo grupal, dado que pretendo evitar la salida fácil de afirmar que en la práctica grupal de la música se da el encuentro de las pasiones de cada integrante (lo que ya no sería grupo, sino serialidad). Otra salida fácil de la que estoy muy pendiente es aquella que hace de lo pasional lo opuesto a lo social. Pienso que la reflexión a partir de lo simbólico y lo imaginario me da herramientas importantes para reflexionar el terreno de las pasiones en lo social y no como algún tipo de "anomalía" o como alguna herencia de la "animalidad salvaje y feroz" de la que formamos parte. Me refiero a que Intento evitar la noción de lo pasional mediante la tradicional oposición antropológica, como la parte de la naturaleza que sobrevive a la producción cultural; no pretendo negar que el ser humano es un animal entre otros, con la especificidad de que habla (lo que no es poco). De esta manera, quizá, podría empezar a despejar algunos elementos próximos a la expresividad, tan presente en la música.

Distinción: sonoro, música y letra. Debo llamar la atención sobre el hecho de que aquellos artículos, sobre todo de ciencias sociales y psicoanálisis, que dicen tratar el tema de la música, raramente lo hacen. En primer lugar, las investigaciones suelen enfocarse en lo sonoro en tanto categoría más amplia (y que por lo tanto pierde la especificidad de la música), mientras que, por mi parte, no me ocupo siquiera de la generalidad de la música (que bien podría ser tan amplio como lo de que Heredia llama "musicar") sino en una parte muy específica de ella, en su práctica grupal. Entiendo que otras investigaciones, mucho más avanzadas que la que aquí comunico, ha llevado a estas amplitudes en las que abordan al público, los consumos, los movimientos sociales, las trayectorias o historias que han llevado a las personas a introducirse en la música. En mi caso, he debido dejar fuera estos temas, no por falta de interés sino por delimitación práctica-conceptual.

Por otro lado, me ha sido bastante común encontrar investigaciones que dicen tratar sobre música pero abordan no más que las letras de las piezas musicales. Por mi parte, la atención puesta en los vínculos desde la mirada, la escucha y la voz me ha llevado al estudio no de las letras sino en la música como tal, en la dimensión grupal *actual*, en el momento mismo, lo que apunta al terreno de lo *estético.* Se recordará que el artículo de Cerda, Falleti y Gómez abordaba la "creación estética", pues bien, por mi parte diría que mi interés está no en la creación sino en la *experiencia* estética[143] y por lo tanto me ubico en una posición más próxima a las investigaciones de Baz sobre la danza que, tal como ella escribe,

[143] Si bien siendo justo con los autores, se debe tomar en cuenta que Cerda, Falleti y Gómez tienen una noción diferente de estética a aquella con la que yo me esfuerzo por operar.

antes de comunicar o informar, abre la posibilidad, precisamente, de una *experiencia*. Retomando: me pregunto ¿indagar en las letras cuando se dice investigar la música, será algo inherente a la carencia de plasticidad de la música, tanto así que, para abordarse *científicamente* los investigadores se ven llevados a abordar su parte aprehensible, las letras, los consumos, los escenarios? Pues bien, continuando con mi esfuerzo por abordar aquello que se me ha venido mostrando como la especificidad de la música (especificidad en estrecha relación con lo estético, con el terreno de lo sensible), seguiré reflexionando sobre ello en el apartado dedicado a los obstáculos y vías en filosofía.

Psicoanálisis

Una primera indicación de enorme relevancia para el conjunto de las reflexiones psicoanalíticas sobre el arte en general, es que Freud no gustaba de la música (tema que ya he rozado previamente). En la exposición a continuación entretejeré algunos comentarios para mostrar la razón de que, en lo que a mí respecta, le atribuya tal importancia. Por ahora bastará con traer un fragmento que demuestra tal afirmación: en las conjeturas expuestas en *El Moisés de Miguel Angel* sobre la escultura del mismo nombre, Freud (1914a)[144] escribe lo siguiente:

> Las obras de arte […] ejercen sobre mí poderoso influjo, en particular las creaciones poéticas y escultóricas, más raramente las pinturas. Ello me ha movido a permanecer ante ellas durante horas cuanto tuve la oportunidad, y siempre quise aprehender a mi manera, o sea, reduciendo a conceptos, aquello a través de lo cual obraban sobre mí de ese modo. Cuando no puedo hacer eso – como me ocurre con la música, por ejemplo -, soy casi incapaz de obtener goce alguno. Una disposición racionalista o quizá analítica se revuelve en mí para no dejarme conmover sin saber por qué lo estoy, y qué me conmueve (p. 217).

Sublimación. Hay algunas reflexiones que me gustaría compartir en tanto creo que ayudan a comprender mejor el abordaje de las artes desde el psicoanálisis. Así, se debe tomar en cuenta que las creaciones artísticas que interesaron a Freud, aquellas que puso a dialogar con el psicoanálisis, fueron aquellas a las que llamaré, *descriptivamente*, "producciones individuales". Es bien sabido el importante papel de la literatura y su constante referencia en la obra freudiana, así como su interés por la escultura y la pintura, pero es llamativa la carencia no únicamente de referencia sino de examen psicoanalítico sobre las artes como actividades grupales. Las tragedias griegas[145], así como el *Fausto* de Goethe o el *Hamlet* de Shakespeare, por ejemplo, fueron estudiadas no en su dimensión teatral, como las puestas en escena grupales que son sino como escritos, como literatura. Me parece

[144] Según James Strachey en la introducción que escribe al artículo que se incluye en la edición de Amorrortu de las Obras Completas, el texto fue publicado anónimamente. Fue hasta 1924 que se supo que el autor era Freud.

[145] Si bien en el último ensayo de *Tótem y Tabú* Freud (1913b) hace mención de las antiguas representaciones de las tragedias griegas, lo escribe con intención muy alejada a la reflexión sobre el arte y los fenómenos anímicos involucrados en él.

que pensar el arte concebido desde creaciones "individuales"[146], formas artísticas muy apreciadas por Freud y de las cuales disfrutaba mucho, no pasó sin consecuencias en cuanto a la reflexión psicoanalítica sobre el arte, cuyo eminente abordaje de las "producciones individuales", a mi parecer, lleva su sello en el concepto de *sublimación* que, por otro lado, está lejos de ser transparente y carente de dificultades.

En Freud, la sublimación consiste principalmente en que el Eros pierde su carácter sexual, tanto es así que es únicamente bajo esta condición que la sublimación desvía las mociones pulsionales a metas que Freud llamaba "culturalmente valiosas", o que sirven al "desarrollo o avance cultural". Esta tesis o, mejor aún, este contenido que atribuye a la sublimación es las más de las veces reiterativo y muy breve, sin mucha explicación ni desarrollo. Sin embargo, en *El Malestar en la Cultura* una de las tesis principales es que la labor de la cultura consiste en cercar en la medida de lo posible a las pulsiones, es decir, domeñarlas. Una de las lecturas más comunes y difundidas de *El Malestar en la Cultura* es aquella que dice que el gran contrincante de lo cultural es la pulsión de muerte, lectura que pasa por alto que Freud también se refiere al Eros no domeñado como un peligro para la cultura ya que, una vez que hace "uno de dos", ya no quiere avanzar hacia unidades más amplias, lo que también estorba la labor cultural. De ahí que el Eros deba ser domeñado también y, una vez realizado vía el narcisismo (la *desexualización* de la pulsión), pueda ser usado para uniones más bastas[147].

En función de lo anterior es que la distinción que realiza Freud entre identificación y enamoramiento en *Psicología de las Masas y Análisis del Yo* cobra relevancia en el tema que me ocupa. Se recordará que Freud precisa la distinción entre ambos por medio de la dimensión *tópica*, es decir, ya sea que el objeto se coloque en el yo (identificación) o bien, en el ideal del yo (enamoramiento). La identificación es un fenómeno eminentemente *narcisista*, siempre que convengamos en entender por narcisismo el proceso general de construcción del yo y que, de acuerdo con lo ya revisado, conlleva como consecuencia la desexualización de la pulsión. Por otro lado, cuando el objeto se coloca en el ideal del yo, lo que acontece es enamoramiento, y este rehúsa renunciar a la meta sexual.

---

[146] Se recordará que en *Psicología de las Masas y Análisis del Yo*, Freud (1921) escribía "no se sabe cuánto deben el pensador o el creador literario individuales a la masa dentro de la cual viven; acaso no hagan sino consumar un trabajo anímico realizado simultáneamente por los demás" (p. 79). Sin embargo, debe tomarse en cuenta que la frase está construida a manera de supuesto, el cual no desarrolló posteriormente.

[147] El argumento que me interesa colocar es aquel relacionado con la sublimación y, por lo tanto, con el Eros. Sin embargo, al tratar sobre la meta de la cultura pienso que no está de más mencionar muy brevemente qué pasa con la pulsión de muerte, para evitar la impresión de ser una exposición incompleta. Pues bien, a la pulsión de muerte la cultura le encuentra dos destinos: uno consiste en dirigirla hacia colectividades "externas" a la propia (lo que se relaciona con el "narcisismo de las pequeñas diferentes", tema que también habría que revisar críticamente), el otro destino es el superyó, que dirige gran parte de la pulsión de muerte hacia el yo propio. Como se puede notar, ambos destinos de la pulsión de muerte se encuentran lejos de ser "ideales" (lo que, por lo demás, sucede también con el Eros).

Así, esquemáticamente, diría que al menos en Freud la sublimación se encuentra mucho más cerca de la identificación (por la mediación del narcisismo) que del enamoramiento. Como revisé en el subapartado dedicado a las ciencias sociales, Margarita Baz sostiene que el vínculo con la danza es, precisamente, un *vínculo de amor* lo que, según lo precedente, alejaría a la autora del uso institucional de la sublimación en psicoanálisis, vía que a mi vez yo me esfuerzo por recorrer. Sin embargo, por mi parte tengo mis reservas para considerar a la música como un vínculo de amor, tema que abordo en el apartado de reflexiones finales.

Un par de comentarios más, que me servirán para cerrar la revisión de las problemáticas de la sublimación a la vez que abrir el tema siguiente. Como revisé, en *El Interés por el Psicoanálisis*, Freud distingue el disfrute manifiesto y el latente en el arte, y sostiene que el disfrute latente es "mucho más eficaz", debido a que produce una "liberación pulsional". Entiendo que por liberación pulsional se refiere a que la sublimación es un destino de la pulsión diferente a la represión, y que por lo tanto, al perder el carácter sexual la libido "se liberaría" de la represión. Sólo me interesa aclarar una cuestión, que podría llevar a confusiones: si en la sublimación la pulsión se "libera" de la represión, eso no quiere decir de ninguna manera que quedaría librada de toda atadura, sin más, a la manera de una "pulsión silvestre, no domeñada"; muy por el contrario, en la sublimación la pulsión se encuentra privada de una parte importante de su potencia, patente en la desfiguración y el disfraz que le son propios.

El segundo comentario que quisiera realizar es el siguiente: según lo revisado previamente, en cuanto a la sublimación, hay una diferencia importante en Freud y en Lacan, diferencia que consiste en que para Lacan la sublimación no necesariamente implica la pérdida del carácter sexual de la pulsión, lo que ilustra por medio del verso cortés *emboucher sa trompette,* en el que la referencia a lo genital es bastante transparente. Pues bien, habría que problematizar una vez más la diferencia entre *sexual* y *genital*. Por mi parte, en algún momento de esta investigación solía referirme al cuerpo a la manera de *cuerpo sexuado* lo que, sin embargo, generó no pocas confusiones en cuanto al término "sexuado", de ahí que tomara la decisión de referirme, mejor, a *cuerpo erógeno* para colocar de manera más precisa que me ubico en las coordenadas freudianas, y después a *erótica del cuerpo* para enfatizar su puesta en acto. Así, me excuso de tomar partido en cuanto a la sublimación se refiere, ya sea por la apuesta freudiana o lacaniana porque, en cuanto a mí respecta, no parto de la sublimación para abordar la práctica grupal de la música. Reitero, una vez más: si me detuve tanto en el tema de la sublimación a pesar de no servirme de ella, se debió a que es la aproximación institucional del psicoanálisis al arte, por lo que me resultaba imprescindible problematizarla, discutirla, criticarla (a la manera de lo que llamé en la introducción *estrategia de argumentación negativa*, deuda que tengo con Foucault), para desbrozar el uso que realizo del psicoanálisis para hacer investigación en psicología social.

Placer previo. Colocar el terreno del cuerpo en la voz, la mirada y la escucha en tanto pulsiones parciales, remite necesariamente a las reflexiones freudianas sobre el llamado placer previo. Se recordará que la hipótesis de Freud era que la obra literaria, a pesar de su trasfondo sexual infantil, no generaría escándalo porque las mociones pulsionales del escritor habrían sido deformadas, disfrazadas. A lo anterior se debe agregar el papel que juega el placer previo, a manera de "soborno", siempre y cuando se hagan valer lo que Freud llama en algún momento "reglas de belleza", sin lo cual resulta muy complicado tratar de dar cuenta del disfrute del arte. Esto último está muy acorde con lo revisado previamente sobre la sublimación ya que, para que las pulsiones parciales hagan las veces de placer previo, debieron ser coartas, domeñadas.

Otra reflexión que desafortunadamente cae fuera de los límites de la investigación que aquí comunico pero que es muy importante y bien valdría la pena seguirla (es uno de los pendientes que debí dejar de lado), es aquella sobre los escuchas, sobre el público. Freud escribe que el placer previo con el que el creador literario "soborna" a sus lectores podría concederles la capacidad de disfrutar de sus propias fantasías, "sin remordimientos ni vergüenza algunos" (Freud, 1907, p. 135). Quizá se podría investigar acerca de cómo la práctica grupal de la música, es decir, producida por los músicos, afecta a los escuchas en tanto estos disfrutan de ella sin producirla y, partiendo de ello repensar aquellas prácticas sociales que hacen vínculos las más de las veces esporádicos como lo son el concierto, la fiesta, o el carnaval.

Una última cuestión que no se debe pasar por alto sobre el placer previo me surge del hecho mismo de que tal modalidad de placer sería "preparación" para un placer de mayor intensidad, por lo tanto, el placer previo sería algún tipo de "dosificación" o, si se me permite la analogía, de "pistas" que apuntan (y apuntar no es alcanzar) "a una resolución" (la analogía cobra pertinencia tomando en cuenta que la *resolución* es término indispensable en la música, por el que se entiende el momento en que se resuelven las tensiones previas, en otros términos: sin *tensión* no hay *resolución*). Pues bien, entiendo que el papel del placer previo en el disfrute artístico Freud lo ideó al reflexionar la literatura, práctica artística que requiere de la dimensión temporal para ser apreciada, lo que también ocurre con la música, el teatro o la danza; por lo que me pregunto cuál será el papel del placer previo en la pintura, la escultura o la arquitectura que, al menos a primera impresión (no me atrevería a tomar partido sobre si la apreciación de los detalles que, precisamente, requeriría de tiempo, sirven de apoyo al disfrute o, por el contrario, lo desvanecen), la totalidad de la obra aparece a la vez, "de golpe". Aquí, una vez más, me encuentro con una breve indicación sobre el papel de la dimensión temporal, que se mostrará muy relevante para esta investigación.

¿Arte o literatura? Retomando lo escrito por Freud (1914a) al inicio de la exposición de sus conjeturas sobre el Moisés de Miguel Angel, se podría ir aún más lejos de lo ya escrito al inicio de este subapartado, sobre todo en dos puntos que se

encuentran, así lo pienso, estrechamente relacionados. El primero tiene que ver con la "dificultad de reducción a conceptos" de la que habla Freud, dificultad que según sus palabras lo priva del disfrute de la música. Me pregunto qué podría enseñar esto acerca de la especificidad de la música, su falta de representación plástica en lo que, por lo demás, concuerdan algunos autores, como ha sido patente a lo largo de este segundo capítulo. Ahora bien, el segundo punto es que, más allá de las palabras de Freud, esta "dificultad de reducción a conceptos" me pareció encontrarla en los artículos revisados desde el psicoanálisis sobre arte en general y sobre música en particular. Es claro en aquellos artículos que supuestamente tienen por meta el estudio del arte pero, cuando se los lee, resulta que tratan preponderantemente sobre literatura; también se encuentran la gran variedad de escritos que dicen tratar explícitamente sobre música, pero tratan acerca de las letras que la acompañan (también común a lo que sucede con las investigaciones en ciencias sociales).

Asimismo, es bastante llamativo que, así como las investigaciones toman por objeto no a la música sino a las palabras, otra "despiste" habitual es el esfuerzo por hacer de la música *otra lengua*. En cuanto a ello, cuento con una posible explicación que, si bien podría parecer aventurada, me permito sostenerla en función de cómo se vio reflejada en mi investigación: me refiero al lugar preponderante que ocupa la palabra en psicoanálisis, tanto freudiano como lacaniano. Estudié varias investigaciones que sostienen que lo musical sería anterior a la palabra, refiriéndose a la palabra hablada (a la que no se puede reducir la dimensión simbólica), argumentando que la música sería, así, también una lengua pero distinta de la hablada. Tal es el caso de Cruz, autora que sostenía que para el compositor su "lengua interior" no son palabras, sino notas musicales. Pues bien, debido a esta primera importancia otorgada a la palabra en psicoanálisis, es que yo mismo, al concebir el anteproyecto de esta investigación había planeado únicamente la realización de entrevistas grupales; mi intención era la producción del discurso grupal, por lo que la elaboración y producción de saber se construiría a partir de la palabra. Ya he mencionado varias veces a lo largo de esta comunicación que, de haber realizado lo planeado al pie de la letra, se me hubiera escapado la dimensión del cuerpo tal como la concibo actualmente. Por ejemplo, y entre otras cosas, el trabajo etnográfico me ha permitido problematizar de manera importante la catarsis lo que difícilmente (pero no imposible) habría sucedido de haber realizado no más que entrevistas grupales. Más adelante me extenderé en este tema.

Así las cosas, me ha resultado difícil encontrar escritos psicoanalíticos que traten sobre música porque, aunque esa sea la meta explícita según los autores, al final se dedican a estudiar las letras, o bien se intenta tratar a la música a manera de una lengua que no usa palabras, pero cuyas características serían las mismas. De ahí los múltiples intentos por mantener la noción de *expresión*: la música como expresión de "lo personal", de "lo muy íntimo", muy acorde con aquella tradicional y desafortunadamente aún no superada relación entre pensamiento y lenguaje, en la

que el pensamiento sería "íntimo", "personal", "propio" y por lo tanto, "interno" por lo que, para darlo a conocer, es decir, para dirigirlo a lo social, se requeriría hacerlo pasar, de "traducirlo", de "codificarlo" en la lengua para que fuera *comprendido* por los otros[148]. Al hacer de la música otra lengua, se la introduce en esta lógica en tanto sería la manera en que los músicos *se expresan*, sería llevar a la música a un terreno en el que los psicoanalistas se sienten mucho más cómodos y seguros, que es el de la palabra.

De acuerdo con el conjunto de lo anterior, es evidente que parte importante de los escritos de psicoanálisis que consulté para la construcción de este apartado fundamentan sus investigaciones en lo que Foucault criticó bajo la figura de la *hermenéutica del sujeto* (revisada pormenorizadamente en el Capítulo I). Por mi parte, comparto tal crítica, sirviéndome en gran medida de ella a manera de orientación en esta investigación. Ahora bien, pienso que la obra de Lacan queda exenta de esta crítica foucaultiana: la equiparación que hace Lacan del lenguaje con la dimensión simbólica (a diferencia de Saussure, como ya revisé) y el hecho de que desde el inicio siguió a Lévi-Strauss en cuanto a sus formulaciones sobre lo simbólico[149], así como que mucho más tarde hará uso de la Banda de Moebius, de la topología matemática y del neologismo *éxtimo* (condensación entre "íntimo" y "exterior") por él inventado, lo demuestra. Por tal motivo fue para mí una sorpresa encontrar ejercicios de hermenéutica del sujeto en el fundamento mismo de los artículos escritos por psicoanalistas supuestamente seguidores de la obra de Lacan. La situación con Freud es distinta y algo más complicada: parte del estilo en que exponía sus hallazgos llevaba de suyo la imagen de lo inconsciente a la manera de "entidad interior", como el esquema llamado "del huevo" por el que da a conocer la segunda tópica (en *El Yo y el Ello*), pero también cuando aceptó con beneplácito que al psicoanálisis se le llamara "psicología profunda" (que por lo tanto, dicho sea de paso, no fue ocurrencia de Freud). Sin embargo, una lectura más atenta señala en sentido contrario, como la difícil, la compleja argumentación en los artículos de metapsicología sobre el proceso de la represión: se recordará que los supuestos eran dos, o el representante-representación reprimido "bajaba" hasta lo inconsciente, o era este el que "subía" hasta ser aprehendido por la preconsciencia/consciencia. Freud, tajantemente, dice que ambos son erróneos, introduciendo así la muy relevante distinción entre representación-palabra y representación-cosa, dejando a un lado, de esta manera, la analogía *espacial*. Así las cosas, pienso que problematizar las nociones de "lo interno" y "lo externo" y asumir en su lugar la noción de *práctica* tendría como consecuencia la modificación

[148] Estoy al corriente de las posturas que hacen del pensamiento un lenguaje "interno", por lo que no se requeriría ningún tipo de "traducción" o de "codificación". Sin embargo, la cuestión no se resuelve fácil: ya Saussure (1998) sostenía que el pensamiento sería caótico en sí mismo, y que el hablante, al *forzarlo* (traducirlo, codificarlo) a pasar a la lengua le daría la coherencia requerida para ser comprendido, facultad estrechamente relacionada con la inescapable dimensión sincrónica inherente a la lengua.

[149] Patente en la relectura que hace del historial del pequeño Hans en el *Seminario 4: La Relación de Objeto* (Lacan, 1956).

de la manera en que concebimos y por lo tanto en que nos aproximamos al arte en general y a la música en particular y, en primerísimo lugar, a la noción de "expresión". Debido a la estrechísima relación entre el arte y lo interno, relación de ninguna manera natural ni inherente sino construida de manera relativamente reciente (en el Romanticismo), problematizarla tendría como consecuencia reformular de manera importante las apuestas y aproximaciones sobre la música.

Por último, quisiera comentar aún muy brevemente, y en relación con lo anterior, que noté una enorme diferencia en los textos de Freud y de Lacan por un lado, y los de los psicoanalistas que los siguieron por otro. Es notorio que tanto Freud como Lacan tratan de dar cuenta de fenómenos psíquicos con los que se las ven en su práctica clínicas mientras que, por otro lado, no pude deshacerme de la impresión de que los psicoanalistas contemporáneos no hacen sino uso de los conceptos heredados por Freud y Lacan pero alejados de la práctica clínica. Ahora bien, siendo justo, por mi parte ignoro si es común encontrar músicos en los divanes. Ellos, al escribir para comunicar alguna intuición que consideran valiosa, que puede o no estar relacionada con la música, no necesariamente resulta de ello algún aporte valioso. Quizá la excepción, dentro de los artículos consultados por mí, es la de Rodríguez (2007).

Filosofía

Resultará muy evidente para todo aquel que lea lo revisado por mí sobre lo escrito en filosofía acerca de arte y música, que las referencias han sido en extremo reducidas. A pesar de ello, estoy convencido de que el ejercicio no ha sido superfluo dado que, tal como sucedió con lo que estudié en ciencias sociales y en psicoanálisis, me ha sido de utilidad no sólo para generar reflexiones en diálogo con otras investigaciones sino, a la par, para despejar la especificidad de mi investigación y, con ello, señalar la pertinencia y relevancia social que se desprende de ella.

Carencia de representación plástica de la Música. Sobre este punto, no hay acuerdo ni punto en común en los escritos que estudié en filosofía. Las reflexiones de Barthes sobre todo concuerdan, generalmente hablando (no sostengo de ninguna manera que las apuestas sean homologables), con lo estudiado tanto en ciencias sociales como en psicoanálisis, a saber, la intención de hacer de la música, lengua. Explícitamente se pregunta "¿Qué es la música?" y en seguida se responde: "una *cualidad del lenguaje*" (Barthes, 1986, p. 278, cursivas en el original). En el mismo sentido apuntan sus reflexiones sobre Beethoven, cuando afirma que para aprehender su música es inútil practicarla o escucharla, por el contrario, para él, la operación de la *lectura* es la indicada, la única posible. En ambos casos, remite la música al lenguaje, lo que *podría* (dejo la frase en condicional) deberse a la influencia del psicoanálisis lacaniano en sus reflexiones.

Mientras que, por otro lado y en sentido opuesto, hay investigaciones filosóficas que sostienen la no representación plástica de la música, es decir, la

música no está en las palabras, no tiene una función análoga a la lengua. Por lo tanto, estas otras perspectivas me han abierto la posibilidad de acercarme a la música de una manera que no es común en las ciencias sociales (por lo menos en lo que yo tuve oportunidad de revisar). Me permito recordar aquí a Nietzsche (2010): "la música como tal, dada su absoluta soberanía, no *necesita* ni de la imagen ni del concepto, tan sólo los *tolera* como posible acompañamiento" (p. 52, cursivas en el original). Aquí cobra todo sentido la conjetura de Quignard, que podría pasar por enigmática, en la que sostiene que las cuevas de gran profundidad, subterráneas o aquellas bajo el nivel del mar y cubiertas por pinturas rupestres fueron "instrumentos de música", según sus palabras. Tal conjetura, muy aventurada, tiene la ventaja de ofrecer alguna luz al enigma de tales ubicaciones: las cuevas, debido a sus resonancias, habrían fungido como instrumentos musicales, a la manera de "cajas de resonancia". El impulso por pintar las paredes se habría originado después. Lo que *permanece* (no podría ser de otro modo) son las pinturas, nunca la música.

¿Qué queda, pues, de la música que sea susceptible de ser investigado desde la psicología social de la que soy partidario? Al tener por tema la práctica grupal de la música, una de las respuestas a tal pregunta (entre otras) es la cuestión del vínculo *actual*, con fuerte énfasis en la escucha, la voz y la mirada. El conjunto de lo anterior señala en el sentido de lo *estético*, no en su faceta institucional como el estudio de "lo Bello", sino en tanto terreno de la *sensibilidad*. Más adelante escribo largamente sobre ello.

Terreno de las pasiones. He encontrado que el terreno de las pasiones es inevitable al abordar el *exceso* de los cuerpos, pero no tan sólo ya que también resulta relevante al estudiar aquellos fenómenos que ponen en entredicho "la vida de todos los días", es decir, a las coordenadas imaginarias y simbólicas, a los órdenes discursivos imperantes y a las instituciones que se pretenden inamovibles; en otros términos, el terreno de las pasiones resulta invaluable en cuanto al advenimiento del *acontecimiento* se refiere. Puesto de otra manera, se podría decir que cuando se ve involucrado lo *dionisiaco* (Nietzsche), la *experiencia estética* (Raymundo Mier)[150] va de suyo. Se debe aclarar que estos acontecimientos no son inherentes a toda práctica artística en general, ni a la música en particular, baste recordar las reflexiones de Quignard sobre el uso de la música como práctica de dominación, y la muy pertinente distinción que lleva a cabo Raymundo Mier entre el arte y la experiencia estética.

De acuerdo con lo revisado y a pesar de la primera impresión que podría generar el párrafo anterior, todo parece indicar que lo pasional no tiene por meta el quebrantamiento, la *transgresión* de lo establecido. Más bien parecería que hay algún tipo de *indiferencia* en cuanto al orden de la "vida de todos los días" y, sin

[150] No pretendo equiparar lo dionisiaco de la apuesta nietzscheana con la experiencia estética tal como la expone Raymundo Mier. Por el contrario, la intención es colocar ambos a manera de ilustración de aquello que trastoca lo establecido.

embargo, el mismo movimiento pasional (creo inconcebible la pasión sin movimiento, lo que introduce la dimensión temporal) trastocaría lo establecido, produciendo extrañamiento, sin ser ello mismo su meta.

Comenté antes que dicho extrañamiento no es de ninguna manera vivencia cómoda, lo que abre la pregunta por el carácter atractivo, *seductor*, de lo pasional. El tema lo desarrollaré pormenorizadamente en el Capítulo IV, en diálogo con el trabajo de campo, por lo que aquí no hago sino dejar el señalamiento de la relevancia de lo pasional para dar cuenta de aquel despliegue de subjetividades en *insistencia*, aún en las vivencias incómodas. Un comentario de Quignard sirve para ilustrarlo, el episodio donde Ulises ordena ser atado al mástil de su navío para escuchar el canto mortal de las sirenas (sus compañeros tripulantes debieron cubrir sus oídos con una preparación especial de cera para evitar escuchar el canto de muerte). Por su enorme relevancia, me permito colocar la cita una vez más:

> "Lo que dice Ulises después del canto de las Sirenas, cuando brama que por piedad desanuden los lazos que los retienen en el mástil de cubierta para poder correr de inmediato hacia la música perturbadora que lo fascina:
>
> "*-Autar emon kér éthel' akouemenai*.
>
> "Ulises jamás dijo que el canto de las Sirenas fuera bello. Ulises – único humano que haya oído el canto de muerte sin morir – dice 'llena el corazón del deseo de escuchar'" (Quignard, 1996, 38, cursivas y palabras en griego en el original).

Queda, así, el señalamiento tanto del *terreno de las pasiones* como del *placer previo*, estudiado en el subapartado dedicado al psicoanálisis: el canto *invoca* el deseo de seguir escuchando, deviene en escucha que pide no cesar. Esto, según las claves aprendidas al estudiar el placer previo, es paradójico, un tipo de aleación de placer y displacer.

Una última indicación sobre el terreno de las pasiones, que considero relevante para la investigación que aquí comunico, está en relación con lo que Nietzsche denomina *decadencia* de la civilización occidental. Se recordará que ya la venía rastreando desde la influencia socrática que él ve en las tragedias de Eurípides, a lo que agrega, para fortalecer su argumentación, la estupefacción de algún griego de aquella época al enterarse de la existencia del "tipo Fausto", el ser humano hambriento de conocimiento. Para Nietzsche, la causa de tal decadencia es la erradicación de lo dionisiaco en las tragedias de Eurípides, por lo que tanto el impulso dionisiaco como el apolíneo ya no serían más reconocibles en la ópera moderna: la exacerbación de las emociones y el sentimentalismo que pretende despertar la ópera no sería siquiera la sombra del poderoso impulso dionisiaco de las tragedias de la Grecia arcaica.

Se recordará que Barthes escribía que en su tiempo la sociedad reclamaba grandes cantidades de arte y de música pero con significaciones transparentes, se pedía que las emociones o pensamientos del compositor fueran claramente identificables, que no hubiera lugar a dudas en cuanto a la "intención" de la obra. Lo

anterior, según él, “vacuna al placer” remitiéndolo a lo ya conocido y, por lo tanto, al orden de la comunicación. Sin pretender equiparar las afirmaciones de Nietzsche y lo que escribe Barthes, extraigo de ambos lo que parece ser el “carácter diluido” del arte y de la música, en tanto ya no tienen por origen poderosos impulsos *asubjetivos* sino, por el contrario, no hacen sino responder a las peticiones y *encargos* de los grandes públicos y de los grandes capitales. La pregunta que queda sería ¿cómo “rescatar”, “recuperar” lo dionisiaco?, y aún más, ¿para qué? ¿valdría la pena? Respuesta que aventuro en el Capítulo IV de esta investigación, así como desarrollo algunas de sus vertientes en el apartado de Reflexiones Finales.

Estética y Creación de Sentidos Inéditos. El terreno de las pasiones remite, según escribí ya, a lo estético en el sentido de la *sensibilidad*. Pues bien, cubriendo una deuda dejada anteriormente, es momento de justificar la distancia tomada con respecto a la *estética de la existencia* foucaultiana, para lo que me permito citar ampliamente un pasaje del último curso que dictó, para lo que valdrá la pena recordar que Foucault (1984) ubica el origen de la metafísica en el diálogo platónico *Alcibíades*, mientras que en el diálogo *Laques* coloca en primer plano las modalidades de existencia:

> Si he insistido en la proximidad y divergencia fundamentales que pueden discernirse en los diálogos del *Laques* y el *Alcibíades*, es por el siguiente motivo. Trato de recuperar de tal modo, al menos en alguno de sus lineamientos más antiguos y arcaicos, la historia de lo que podríamos llamar, en pocas palabras, estética de la existencia. Es decir, no sólo -o no tanto, por el momento- las diferentes formas que pudieron adoptar las artes de la existencia, [lo cual] exigiría desde luego toda una serie de estudios específicos. Mi intención es en cambio comprender, tratar de mostrarles y mostrarme a mí mismo cómo, en virtud del surgimiento y la fundamentación de la *parrhesía* socrática, la existencia (el *bíos*) se constituyó en el pensamiento griego como un objeto estético, objeto de elaboración y percepción estética: el *bíos* como una obra bella. Con ello estamos ante la apertura de un campo histórico de gran riqueza. Hay que hacer, por supuesto, la historia de la metafísica del alma. También hay que hacer -lo cual [constituye], hasta cierto punto, su otro lado y asimismo la alternativa- una historia de la estilística de la existencia, una historia de la vida como belleza posible (Foucault, 1984, p. 173-174, cursivas y corchetes en el original).

Tal como se desprende de la cita, en cuanto a la estética de la existencia, Foucault refiere lo estético a lo Bello; mientras que para mí, como escribí ya, lo estético remite a lo *sensible*, a la *sensibilidad*. Ahora bien, si ambas significaciones tienen puentes importantes de comunicación, a lo largo de las siguientes páginas se hará evidente la razón de insistir en la remisión a lo *sensible* (no a lo Bello) y, por lo tanto, el motivo de haber evitado la estética de la existencia foucaultiana como concepto fundamental de esta investigación.

Retomo. Me resulta muy importante, para evitar malentendidos en cuanto a las apuestas epistémicas y políticas que sostengo en esta investigación, hacer explícito que lo sensible de ninguna manera lo pienso como “previo” o “ajeno” a lo socio-histórico, a diferencia de Barthes, quien concibe el primer tipo de escucha con las mismas dignidades que tiene en el mundo animal. Para él, esta primera escucha

se distingue de la segunda escucha en tanto esta última es hermenéutica, y de la tercera escucha que recae no en el mensaje sino sobre aquel que lo comunica. En mi caso, al partir de la dimensión imaginaria y simbólica como condición de todo devenir subjetivo (es otro quien debe introducir al ser humano en ellas, y ese otro a su vez debe ya estar constituido desde ambas dimensiones), lo sensible de ninguna manera se equipara a lo animal, ya que si bien no se reduce ni a lo simbólico ni a lo imaginario, éstas son sus condiciones indispensables. Lo estético no es sentido, ni significado ni significación pero tampoco es previo a ello, más bien lo tiene como condición sin confundirse con ello.

Por otro lado, la apuesta de Barthes sobre el geno-canto, que no es sino la dicción de la voz, tampoco remite a la dimensión de la voz y la escucha como yo la concibo, es decir, como vínculo desde la erótica de los cuerpos. Para él, en tanto el geno-canto sería significancia, la voz se encuentra en el significante y por lo tanto en lo simbólico porque, como se recordará, la significancia lo que deja fuera es el significado, la significancia es el afluir del significante sin detención alguna, por lo que no hay retroactividad que constituya un significado. Mi apuesta es diferente: lo estético, tal como me es útil para aprehender la práctica grupal de la música, está mucho más cerca de la noción de lo dionisiaco de Nietzsche y de la propuesta de la experiencia estética de Raymundo Mier.

Así, las propuestas de Nietzsche y de Raymundo Mier (sin homologarlas) a mi parecer permiten concebir aquellos estados de extrañamiento, de *des-concierto* de los referentes cotidianos. El "embelesamiento del estado dionisiaco" hace exceso a "las fronteras y límites existenciales acostumbrados" (Nietzsche, 2010, p. 58), es decir, a la "vida de todos los días". Sin embargo, una lección relevante a retener es que dicho exceso y extrañamiento con respecto a lo cotidiano se produciría en *acto*, en el momento, con la consecuencia de que abre la posibilidad de *creación de sentidos inéditos*. Ahora bien, *posibilidad* no es necesidad ni durabilidad ni permanencia: "No hay propiamente hablando ambigüedad en la forma estética, ni múltiples significaciones, sino *indeterminación* del régimen de sentido" (Mier, 2007, p. 109-110, cursivas en el original). En uno de los fragmentos de *El Nacimiento de la Tragedia…*, Nietzsche (2010) lo pone en las palabras siguientes, palabras que versan sobre lo que llama un "oyente estético" en oposición a lo que sería un "oyente socrático" quien "hablara del efecto tan inesperado como por completo incomprensible […] – incomprensiblemente singular y absolutamente incomparable -, éste quedó aislado y, cual astro misterioso, se extinguió tras resplandecer fugazmente. En ese momento él [el "oyente socrático"] había barruntado lo que es ser un oyente estético" (p. 144). Así las cosas, la posible pero no necesaria aparición de sentidos inéditos es frágil y, sin embargo, el hecho de que la experiencia estética posea como cualidad la puesta en cuestión de sentidos instituidos ya es un relevante señalamiento de la posibilidad de transformación de los últimos.

Por lo tanto, una reflexión que extraigo es que pareciera que el ámbito mismo del sentido tiene cierta fragilidad, no únicamente el sentido inédito creado con

motivo de la experiencia estética porque, a decir verdad, una vez creado, al menos yo ya no sabría señalar una *cualidad* distinta de estos sentidos inéditos de aquellos institucionalizados. Entonces, si el sentido es en sí mismo frágil entendiendo por ello que existe la posibilidad de ser depuesto por la experiencia estética, queda la interrogante por la *poderosa* inercia institucional:

> lo estético violenta la fijeza y la identidad de la tradición misma, la lleva al filo de la insignificancia al exhibir su duración precaria, su fuerza ilusoria, su eficacia restringida. El espectro de los ámbitos normativos revela su fragilidad ante la irrupción de la experiencia estética. Con ella se expresa, en una revelación de la calidad incierta de la autonomía del sujeto, las condiciones en las que emerge su posibilidad de creación y recreación de las formas de vida (Mier, 2007, p. 121).

Así las cosas, me parece absolutamente pertinente introducir en las reflexiones que me ocupan en esta investigación el carácter de *acontecimiento* de lo dionisiaco, de la experiencia estética. Por mi parte propongo que lo dionisiaco/experiencia estética están en relación estrecha con el terreno de las pasiones y, por lo tanto, con la erótica de los cuerpos. Resultaría pertinente hacer un movimiento de o en la *experiencia colectiva* (subjetividad colectiva, procesos identitarios, lo histórico y social), movimiento que tendría que dar cuenta de aquello que hace vínculo del exceso de los cuerpos, sin ser independiente o ajeno a lo histórico social.

Capítulo III: Saber-Hacer en el Des'concierto

Como se verá a lo largo del presente capítulo, parte importante del trabajo de campo de esta investigación fue de corte etnográfico. Ese *estar-ahí* tienen sus particularidades, sus especificidades, en tanto vía para la investigación en ciencias sociales. La práctica etnográfica me mostró la importancia de *dar cuenta del proceso* de toda investigación, dado que muestra las inclinaciones epistemológicas (¿qué noción posee el investigador de su estatus y de la práctica que realiza? ¿cómo concibe el campo? ¿qué presupuestos tiene acerca de la producción de saberes? ¿en qué estatuto colocó a los interlocutores de la investigación?), así como las apuestas políticas del investigador (¿qué hace con las instituciones que lo atraviesan? ¿cómo las juega durante las visitas?); lo anterior, gracias a la escritura y posterior lectura del diario de investigación, le permite dar cuenta de su estar ahí, lo que no es sino otra manera de decir que *hace vínculo* con los interlocutores (en el mejor de los casos), con todas las implicaciones de ello. Es por esto que he decidido, siguiendo el ejemplo de Barley (1983), Guber (2011), Rabinow (1977) y Wacquant (2000), dar cuenta, en la medida de lo posible, de los pormenores del trabajo de campo, desde su montaje hasta su desmontaje. Ahora bien, la orientación en este sentido no sólo se me sugiere desde la antropología, también desde la psicología social. Baz (1994) escribe sobre ello:

> existen una diversidad de investigaciones que reportan los resultados a partir de la utilización de este tipo de metodologías [las propuestas teórico-metodológicas de análisis de discurso o de textos]; no obstante, en mi experiencia, este tipo de informes por lo general dan cuenta de los hallazgos o análisis finales de los materiales de estudio, y pocas veces tenemos acceso al *proceso* mismo de análisis, es decir, al cómo abordó el investigador el material discursivo, es decir, *cómo lo leyó, cómo lo pensó y cuáles fueron sus herramientas*. *Conocer este proceso es de fundamental importancia si queremos estimar el valor, las posibilidades y limitaciones* de los análisis que emprendemos como forma de producción de conocimiento de las problemáticas en estudio (Baz, 1994, p. 117-118, resaltado mío).

Baz (1994) refiere en particular al proceso de análisis y, a pesar de ello, pienso que en la etnografía también es importante dar cuenta del proceso: cómo se montó el campo, cómo se *habitó* en él, el proceso de desmontaje del mismo; en todo ello están involucrados los elementos mencionados por Baz: las lecturas, las reflexiones y las herramientas. Al hacer etnografía, asistir a ensayos y conciertos, hacer anotaciones en el diario de campo y revisarlas con posterioridad, son momentos de aparición de indicios de elaboración y, por lo tanto, indicios de producción de saberes. Así las cosas, estoy convencido que dar cuenta del proceso, con sus cambios y reformulaciones pero también con el fortalecimiento de alguna intuición, favorece la reflexión sobre "las posibilidades y limitaciones" de las investigaciones que construimos, aunado a que llevar acabo estos ejercicios facilita el diálogo con otras ciencias sociales, lo que no es para nada menor.

Pues bien, el campo para esta investigación fue montado y delimitado a partir de la problematización y de las herramientas de interpretación con las que me aproximé a la práctica grupal de la música. En otros términos, el campo es una suerte de *recorte/construcción*, es delimitación producto de la reflexión conceptual pero también de la descripción del fenómeno; en otras palabras, el montaje del campo es ya una primera aprehensión del fenómeno por parte del investigador. Para el caso de esta investigación tal primera aprehensión (y decir *primera* implica que es un proceso siempre en movimiento) viene dada desde lo que podría convenirse en llamar "posturas críticas" (principalmente el psicoanálisis de Freud y de Lacan, así como la filosofía de Michel Foucault), pero no tan sólo dado que también se inmiscuye mi historia y vivencias respecto al tema. Pero el montaje del campo de ninguna manera se reduce a lo precedente porque el investigador (sujeto a su vez) también se encuentra entramado en dinámicas políticas complejas que las más de las veces escapan a su aprehensión consciente. El *análisis de las implicaciones* resulta, así, imprescindible en la psicología social de la que me declaro partidario.

Asimismo, será en este capítulo que presentaré de manera pormenorizada a los dos grupos que fueron interlocutores en esta investigación, el Ensamble Coral Eviternum y la banda de punk rock Total Determinación (en esta presentación expondré las dificultades que impidieron la continuación de trabajo de campo con Total Determinación). Tal presentación es difícil, ya que mi intención es mostrarlos en movimiento y, por lo tanto, con sus cambios pero también con sus contradicciones. Expondré dentro de lo posible sus orígenes, su conformación, la ubicación principal (locación de los ensayos) y las ubicaciones secundarias (lugares de conciertos), los cambios y transformaciones por los que han atravesado a lo largo del trabajo de campo. Será fructífera la explicitación de las modalidades de las relaciones que formaron conmigo y yo con ellos y de cómo se modificaron, sin intención alguna de ocultar los pormenores. Por último, escribo las *estrategias* tanto de montaje como de desmontaje del campo y, con ellas, de las dos estrategias de las que me serví para llevar a cabo la producción de hallazgos, a saber, la *etnografía* y la *entrevista grupal*, acompañadas de comentarios sobre las particularidades presentadas *en situación*.

I. Campo e Implicación

> Debes mostrar en tu tratado que la Tierra es una estrella como la Luna o algo parecido, y así probar la nobleza de nuestro mundo. Leonardo da Vinci[151].
>
> Sí, queridos amigos, creed conmigo en la vida dionisiaca y en el renacimiento de la tragedia. El tiempo del hombre socrático ha llegado a su fin. Tomad el tirso en la mano, coronaos con una hoja

[151] En *Un Recuerdo Infantil de Leonardo da Vinci* (Freud, 1910, p. 96). La anotación fue hecha por Leonardo en sus cuadernos, a manera de recordatorio para sí mismo.

> de hiedra, y no os asombréis si tigre y pantera se postran cariñosamente ante vuestras rodillas. Es hora de que os atreváis a ser hombres trágicos, así seréis redimidos. ¡Seréis vosotros los que acompañaréis al cortejo dionisiaco desde India a Grecia! ¡Pertrechaos para una dura lucha, pero creed en los milagros de vuestro dios! F. Nietzsche[152].
>
> En verdad, yo no soy un místico ni un hombre trágico […]. No exijo, sin embargo, sino una cosa: que el señor Nietzsche se atenga a lo que dice, que empuñe el tirso, que vaya de la India a Grecia, pero que baje de la cátedra desde donde debe enseñar ciencia; que reúna tigres y panteras a sus pies, pero no a la juventud filológica de Alemania, la cual debe ejercitarse en un trabajo en el que renuncia uno a su subjetividad, a fin de buscar por doquier la verdad. U. Wilamowitz[153].

El campo de esta investigación es un campo *construido*, es decir, montado y delimitado; es un campo *situado* (Haraway, 1991), reconociendo así que esta investigación se encuentra ubicada en una situación histórica y social particular y que se lleva a cabo con dos grupos específicos. Gracias a las reflexiones del análisis institucional (Carvalho, 2022; Do Nascimento & Silviera, 2022; Manero, 1990a; Scheinvar, 2022) puedo aproximarme a estos grupos en su entretejido con las instituciones estudiadas en el capítulo anterior, instituciones que se pretenden ahistóricas e inamovibles, imposibles de transformar. Una de ellas, de gran relevancia en la *situación* actual, es la económica, que también es importante en cuanto al análisis de mi *implicación* se refiere.

Un primer señalamiento sobre la implicación es que, de acuerdo con Manero (1990b), esta deriva (sin homologarse con ella) de la concepción psicoanalítica de la *contratransferencia*, por lo que apunta al cómo se juega, qué papel ocupa el investigador y cómo afecta la producción del saber, siempre en relación con el ámbito institucional; es decir, la implicación no debe confundirse con los "gustos o rechazos personales", mucho menos con emociones o sentimientos en relación con el tema. Por el contrario, al dar cuenta de las instituciones que vehiculiza la presencia del investigador, su meta es visibilizar las relaciones de poder que podría fomentar, lo que hace necesario un *constante* análisis de la implicación, que, para Baz (1999) "se refiere a la exploración del lugar que se ocupa en las redes institucionales en relación tanto al objeto de estudio como al campo empírico" (p. 92).

[152] *El Nacimiento de la Tragedia. O Helenismo y Pesimismo* (Nietzsche, 2010, p. 132).
[153] En *El Nacimiento de la Tragedia. O Helenismo y Pesimismo* (Nietzsche, 2010, p. 132, nota 202).

Entonces, es imprescindible llevar a cabo algún esbozo del análisis de mi implicación para mostrar cómo yo mismo me relaciono con las instituciones (o bien las asumo, o bien las rechazo, o bien las critico, etc.) dado que la implicación afecta cómo se mira, cómo se escucha, la manera en que se hace trabajo de campo, así como la misma producción de saberes, por lo que más vale dilucidarla en el intento de evitar en lo posible cualquier tipo de sesgo o de construcción forzada que, en esta situación, sería un ejercicio de poder con la meta de, quizá y haciendo eco a uno de los epígrafes de este apartado, "probar la nobleza de la música". No está de más aclarar que todo análisis de las implicaciones no puede sino ser incompleto, siempre está abierto o, en otras palabras, es potencialmente interminable; por lo tanto, lo que sigue debe considerarse como una elucidación parcial.

Pues bien, en primer lugar debo hacer explícito que algunas de las instituciones más presentes y efectivas en el ámbito del arte en general y de la música en particular, aquellas que sostienen lo que llamé en capítulos anteriores el "mito del individuo" (como la *catarsis* o el aspecto de la *expresividad* a la manera de expresión del mundo "íntimo"), desde mi propia práctica musical las he rechazado desde hace ya mucho tiempo (en cuanto a la expresividad, sólo el aspecto mencionado líneas antes porque, como se verá más adelante, otro aspecto de esta institución sí lo asumía). Tal relación de rechazo a estas dos instituciones permeó, en un inicio, mi *insistencia* por realizar esta investigación partiendo de la música como práctica *grupal*.

Pues bien, durante la labor de campo me fue incómodo, cada vez, escuchar que alguien se refiriera a su práctica musical a la manera de un trabajo. Este rechazo se puede rastrear hasta el anteproyecto de esta investigación. Una vez que los diversos transitares sobre ello fueron expuestos en la introducción, aquí me limitaré a recordar que en dicho anteproyecto (lo que en la introducción llamé el 1er momento de la investigación) oponía el ámbito del trabajo a la práctica del arte, oposición que pretendía sostener en el displacer del primero y en el disfrute de la segunda, por lo que me costaba aceptar que alguien dedicado al arte, en este caso a la música, pudiera siquiera concebirla como un trabajo ya que eso la haría portadora de todo lo negativo que yo atribuyo al ámbito laboral.

A esto debo sumar el hecho de que yo mismo, como músico, nunca he recibido algún tipo de remuneración económica por lo que he escrito o interpretado, así como tampoco ha sido de ninguna manera la motivación principal (ni la motivación secundaria, siquiera la terciaria) al hacerlo. Si bien nunca he tenido dificultades para aceptar que de tener la oportunidad de sostenerme económicamente de la música lo haría, también es cierto que de ninguna manera lo aceptaría condicionado por las exigencias del mercado (la música en tendencia o de moda, o los géneros que más venden). En otras palabras, las instituciones que se juegan en estas valoraciones son aquellas de la *inspiración,* fundada en la figura de la excepcionalidad (el músico en tanto figura excepcional no tendría intereses ni económicos ni materiales), pero también aquella sobre la *expresividad* que, en su

distinción a la vez que apoyo en la técnica, ordena que todo arte esté "por encima" de cualquier aprehensión material, en el sentido de que la técnica se puede "comprar" (por medio de clases, o al adquirir mejores instrumentos), pero lo económico no da ningún acceso a la dimensión de la expresividad. Gracias a la labor de campo, lo que incluye no sólo las visitas sino también la *escritura* posterior del diario, me permitieron darme cuenta de que la economía interviene también a la manera de institución, por lo que me ha resultado ineludible su abordaje en cuanto al cómo lo anterior ha permeado esta investigación. Ahora bien, no puedo dejar de mencionar el hecho de que estoy convencido que el *reconocimiento* de la institución económica no es necesariamente su *fatalista aceptación*.

Agrego algunos comentarios sobre cómo esta parte de mi implicación ha permeado esta investigación: si bien el sistema económico capitalista aparenta totalización al inmiscuirse en muchas dimensiones sociales, la psicología social se interesa por las subjetividades de quienes nos vemos *forzados* a participar de él (que, dicho sea de paso, suele justificarse como el único sistema en donde la "libertad" puede realizarse). Es decir, como investigador en psicología social no puedo sino rechazar investigar si la música es explotable económicamente o cuáles son los modos de presentación que el mercado económico actual le permite, también rechazo juzgar a los grupos dedicados a la música como "verdaderamente rebeldes" o como portadores de "ilusiones utópicas" construidas en función del lugar que ocupan en la estructura económica. El rechazo a hacer lo anterior se debe a que lo considero como obstáculo a los haceres políticos de los grupos interlocutores de esta investigación. Sería ingenuo (a mi parecer) asumir que en Eviternum y en Total Determinación no existen apuestas políticas, siempre que se acuerde que lo político no tiene como condición indispensable la voluntad reflexionada de quienes son sus soportes. Para ilustrarlo menciono que Eviternum, lejos de querer un cambio de sistema económico o de combatir, de resistir al neoliberalismo, pretenden ser incluidos, quisieran que a la música se le tome seriamente y recibir retribuciones económicas suficientes. Ahora bien, estoy convencido que tal inclusión, de darse, no sería sin consecuencias, forzaría un cambio en el sistema económico: el "elemento nuevo" produciría cambios en "el conjunto", obligando a reconfiguraciones importantes.

Si hacer explícita mi implicación en cuanto a lo económico se refiere es importante, no es menos importante mi implicación como músico. Como ya mencioné, yo mismo soy músico y, sin embargo, desde la primera visita con Eviternum me presenté con la etiqueta de "yo no soy músico", lo que hice en función de la institución *técnica*, que ordena que todo músico que se diga tal debe conocer y practicar la música de acuerdo, precisamente, con los conocimientos y las prácticas enseñadas en los establecimientos escolares, condición que yo no cumplía. Como breve paréntesis, fue diferente con Total Determinación ya que, en gran parte, la relación con mi conocido ahí ha sido precisamente porque ambos nos reconocemos como músicos. Retomando, el hecho de que varios integrantes del

Ensamble Coral Eviternum son músicos profesionales o en formación profesional (pertenecen a algún establecimiento escolar, sobre todo a la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México) me haya hecho negar que también me dedico a la música, modificó el devenir de esta investigación. Ahora bien, es importante recalcar que, sin saber en un primer momento por qué, en cada oportunidad en que pude haber mencionado que desde hace muchos años me dedico a la música y que por lo tanto tengo conocimiento de teoría musical, en cada ocasión me encontraba, *para mi sorpresa*, diciendo "pero bueno, yo no soy músico".

Esta negativa frente a los integrantes de Eviternum sobre mi condición de músico se debió al entrometimiento de la institución *técnica*, que ordena que yo, al no haber cursado en establecimiento musical educativo alguno, no deba contarme entre los músicos. Dejando de lado cualquier tipo de cuestionamiento a mi soberbia en este sentido, la importancia de haber explicitado esta parte de mi implicación es que me permitió cuestionarme más transparentemente lo instituido en la práctica de la música, en otras palabras, abrir la pregunta por el *qué es ser músico* y sobre cuáles han sido las condiciones históricas que han hecho posibles aquellas prácticas que dan lugar a discursos de inclusión/exclusión en este sentido.

Ello afectó de manera importante mis visitas, afectaciones que me abstengo de valorar como "positivas" o "negativas". Menciono algunos ejemplos: durante mi primera visita con Eviternum, al exponer mi interés en investigar sobre música, Pedro, quien estudió corno francés en la Facultad de Música (FaM), en tono de broma me señaló un cartel de difusión de Eviternum colocado en una pared, en el que aparece una nota musical, diciéndome "mira, esa es una corchea", asumiéndose así poseedor de un conocimiento del que yo carecería. En una plática con Ismen, cellista quien estudió algún tiempo en la FaM, me dijo "o sea, no sé tú cómo veas cuando vas a los ensayos, pero en serio que no es lo mismo ver y escuchar nada más a tocar, es otra cosa, es como magia". En otra ocasión, al ensayar un aria que reconocí pero sin poder identificar a qué ópera pertenecía, pregunté a Pedro (quien se encontraba junto a mí), a lo que responde "es de… ay, no recuerdo, creo que es de Nabucco", y al dudar de su respuesta, pregunta a Óscar (maestro del coro), quien platicaba con Diego (ex–tenor de Eviternum) "¿en qué ópera sale esa aria?". Lo que dijeron Óscar y Diego no fue respuesta a la pregunta de Pedro, sino que consistió en recomendarme una serie de óperas a mí, iniciando con "si quieres empezar a escuchar, a conocer ópera, te recomiendo algo más liguero, como La Flauta Mágica o Elixir de Amor". Por supuesto, yo ya bien sabía qué era una corchea, ya había participado en muchos ensayos y varias presentaciones públicas como músico y conocía ya La Flauta Mágica y Elixir de Amor. Pero que no se me malinterprete, en Eviternum siempre se mostraron generosos al compartir el conocimiento del que yo carecería, y si lo hicieron de tal manera fue porque yo fui el primero en afirmar ignorancia en cuanto a la música se refiere. Así las cosas, para mí fue en extremo valioso este compartir, lo considero

menos como una mera “transmisión” de algún tipo de bien cultural y más como una manifestación de vínculo.

Una última indicación sobre mi implicación en tanto músico es que, a partir de ella, decidí empezar a dar cierre al trabajo de campo. Me refiero a lo siguiente: durante una de las visitas con Eviternum, Luis, Ismen y Óscar, quienes son músicos de la FaM, aplicaron lo que llamaron “examen de solfeo” a los integrantes del coro que no estudian o estudiaron música en escuela alguna. El “examen” consistió en poner un video de simulación del examen de ingreso a la FaM, donde se explicaba en qué consistía cada pregunta, acompañada de las instrucciones. Por ejemplo, se pedía seleccionar, de entre tres acordes[154], aquél que estuviera desafinado, en seguida se reproducían en audio los tres acordes, uno tras otro, otorgando unos segundos para anotar la respuesta. Al final del video daban las respuestas correctas. El examen consistió en habilidades musicales generales, desde afinación y escritura musical hasta apreciación de melodía y la distinción de modalidad, articulación, compás y armonía. Pues bien, al inicio del examen me invitaron a participar, acercándome una hoja para anotar las respuestas. Para sorpresa de todos en Eviternum, yo fui quien obtuvo mejor puntaje, sorpresa acompañada por comentarios del tipo “mira, salió muy bien… mejor él que nosotros”. Después de esta vivencia es que empecé a planear las entrevistas grupales, lo que consideraba en ese momento el inicio del desmontaje del campo. Al empezar a elaborar el análisis de mi implicación noté que considerar la realización de las entrevistas grupales justo después del “examen de solfeo”, fue porque me percibí ya “acreditado”, que no es sino ser “validado” y “reconocido *institucionalmente*” por aquellos músicos de escuela, de formación profesional y por lo tanto los soportes de la institución, por lo que ya podría desmontar el campo.

Una tercera e ineludible institución vehiculizada por mí ha sido la académica, que mi presencia como investigador sostiene. Al contactar a mis dos conocidos en busca de acercamiento a los grupos, en los primeros pasos de esta investigación, les comenté de manera muy general la intención que tenía al solicitar me permitieran acompañarlos en sus ensayos, presentaciones y con las entrevistas grupales posteriores; les hice saber cómo había nacido el interés por el tema, así como la universidad y el programa de posgrado que me encontraba cursando, lo que generó que en ambos grupos se me recibiera como una combinación del “tesista” y el “psicólogo clínico” (no psicólogo social). Esto se vio reflejado en las preguntas que se me hacían, suponiéndome poseedor de un conocimiento especializado, como cuando en algún ensayo Lourdes, mezzo soprano de Eviternum, me preguntó directamente (en lugar de, por ejemplo, abrir el tema al grupo en general): “oye, ¿qué pasa con las personas que toman desde temprano?”; también cuando el primer día que fui al ensayo de Eviternum, a la hora de la comida, Óscar, el maestro

[154] A lo largo del *Breve collage histórico*, del capítulo II, aclaro algunos términos musicales, “acorde” entre ellos.

del coro me preguntó “oye, ¿entonces necesitas ayuda con tu tesis o cómo?”, lo que devino en una primera entrevista grupal informal[155].

Pero, sin lugar a dudas, el “incidente” en que fue más notoria la presencia de la institución académica que yo venía actuando para ellos fue durante la primera entrevista grupal formal con el ensamble coral Eviternum: esta entrevista se llevó a cabo después de varios meses de visitas, y después de dos entrevistas grupales informales, improvisadas. Como señala el protocolo, al llegar ese día dije “me gustaría, de ser posible, que el día de hoy me pudieran regalar una hora para hacer una entrevista grupal”. De nuevo, siguiendo el protocolo, en primer lugar solicité consentimiento para grabar la entrevista y una vez iniciada la grabación, me dediqué a compartirles las informaciones protocolarias (no es casual la reiteración que hago sobre el protocolo): las presentaciones: la mía, la del programa de posgrado que curso, y la de la investigación; en seguida les hice saber todo lo relacionado con el encuadre (el número de sesiones, la duración de las mismas, la explicitación de la tarea grupal manifiesta, así como la dinámica general de la entrevista). Al arrojar la primera consigna, la respuesta del grupo fue completamente diferente a lo que venía observando en las numerosas visitas anteriores, se comportaron muy serios, “guardando las formas”, moderando la voz, respetando los turnos del habla de cada quien. Después de los primeros minutos de incomodidad, Ismen dijo “oigan, pero la idea es hacer una respuesta grupal y creo que cada quien está respondiendo desde sí mismo, desde cómo lo ve cada quien", aproveché para llamar la atención del grupo en la rigidez que contrastaba mucho con la habitual desenvoltura, diciendo “yo he venido ya varias veces… o sea, ya sé cómo son” y, con una ligera risa para aligerar el ambiente, agregué “hasta los desconozco”, lo que recibieron con risas. La respuesta fue “sí, pero pues nos pusimos serios porque es grabada”, “yo por ejemplo cuando tengo que grabar una tarea pues me gusta que haya silencio”, “es para que cuando la escuches pues no haya un desmadre de todos hablando al mismo tiempo”, “o sea, ¿podemos echar desmadre?”. De hecho, Ismen agregó “pues es que no deberías avisarnos y nada más empiezas a grabar”, a lo que respondí, por supuesto, que era necesario el consentimiento protocolario. Este “corte” de alguna manera dio seguridad al grupo para no limitarse por la grabación, estaban algo más relajados, ya retomaban las respuestas de los demás, bromeaban y reían y, sin embargo no fue suficiente: la diferencia en la dinámica grupal en esta entrevista formal y las entrevistas improvisadas fue mucha. En esta entrevista formal todas las respuestas fueron dirigidas a mí como investigador, lo que de alguna manera hizo de ésta una entrevista *individual en grupo* más que una *entrevista grupal*. Ya que aquí realizo un esbozo de mi implicación, profundizaré en el tema de la entrevista grupal más adelante.

[155] Más adelante aclaro por qué me refiero a entrevista grupal formal por un lado, e informal o improvisada por otro, agregando algunos comentarios críticos en cuanto a la modalidad de la entrevista con concepción de grupos operativos, particularmente el encuadre.

Atravesado por estas instituciones, ya más o menos elucidadas gracias a la escritura y revisión del diario de campo, es que llevé a cabo las visitas y las reflexiones sobre ellas, permitiéndome asumir la tarea de aproximarme a las subjetividades sin eludir las instituciones que las (nos) atraviesan. Si hipotéticamente escuchara "yo vengo aquí porque así voy contra el consumismo" o "me metí a este grupo de música para tener más habilidades, para juntar más características para venderme mejor en el mercado, para ser más competitivo", no es mi papel "corregir" y demostrar si se está o no dentro de la lógica de la mercancía, como investigador tampoco es mi papel señalar el elevado precio de los instrumentos musicales o demás cosas de este tipo. Por el contrario, debo dirigir la escucha a cómo estas frases muestran las diferentes formas de relacionarse con las instituciones, con los otros y con ellos mismos, formas de relacionarse que, otra vez (la reiteración se debe a los mal entendidos que se pueden generar), no tienen por qué no ser contradictorias ni conflictivas. Asimismo, debo estar siempre atento a no actuar, en la medida de lo posible, como agente institucional, no tanto por una valoración "negativa" (pero tampoco "positiva") de las instituciones entretejidas en la práctica grupal de la música, sino porque toda institución es obstáculo para la transformación. En esta línea, que no es sino *política*, es que me asumo como investigador en psicología social.

Ahora bien, ¿por qué política? Incluir en la investigación la perspectiva del Análisis Institucional como el análisis de la implicación que se desprende de él, conlleva inevitablemente la reflexión política. Desde esta perspectiva de investigación que no es sino investigación-intervención, el trabajo de campo resulta imprescindible, lo que lleva de suyo el vínculo del investigador con otro. De manera breve y con la finalidad de no dejar este importante tema sin suficiente explicitación, realizo algunos comentarios sobre las dos estrategias llevadas a cabo, a saber, la etnografía y la entrevista grupal, dejando su exposición cabal para un apartado posterior. En cuanto a la etnografía, el *estar ahí* me permitió involucrarme en la generalidad del habitar *grupal* de los interlocutores de esta investigación, participaba de las conversaciones y tareas habituales (aunque hubo límites que me fueron imposibles franquear), quedando abierta la posibilidad de que mi implicación sirviera a los poderes institucionales. Por otro lado, la entrevista grupal, para Vilar (2019) cuenta con las características siguientes: 1) el coordinador tiene un papel activo, 2) favorece el espacio para la historización, 3) esto a su vez abre las condiciones para la elaboración de sentido por medio de la "puesta en acto" (dramatización) del grupo mismo; 4) lo anterior conlleva la posibilidad de producir subjetividades diferentes, lo que se reflejaría en una relación distinta con las instituciones, con los otros y consigo mismos.

En otras palabras y en función de estas dos estrategias de trabajo de campo, la investigación bajo esta perspectiva de psicología social es ya una *intervención* y, siendo así, la reflexión política es ineludible: debo tener en cuenta las afectaciones a los otros por medio no sólo de mis preguntas sino por el sólo hecho de estar

presente, como a su vez las afectaciones de los otros en mí. Pienso que la práctica grupal de la música cuenta con un enorme potencial para hacer posibles otras subjetividades, así como que es una práctica social propicia para la reiteración de los sentidos producidos en ella, lo que otorga oportunidades para el cambio, para la transformación social. Esta es una de las razones por las que apuesto a esta investigación; pero que no haya confusión: no sostengo de ninguna manera que no existan estas posibilidades en otras prácticas sociales, pienso que la práctica grupal de la música se cuenta entre ellas.

Antes de iniciar el siguiente apartado, no quisiera dejar de explicitar que a pesar de considerar que el materialismo histórico no es idóneo para establecer un diálogo con esta investigación (debido a las limitaciones y obstáculos expuestos en la Introducción), comparto completamente con él la meta de mejorar las condiciones materiales de existencia de los trabajadores. Por esta razón no es fortuito que mi interés en un primer momento, y que se vio modificado con posterioridad, haya surgido precisamente del displacer en el ámbito laboral, cuando no es más que someterse a las exigencias de la lógica de la mercancía. El trabajo de campo y la creciente complejidad del tema, que echó por tierra mis primeras hipótesis y supuestos, antes de restar mi interés, lo acrecentó. Mi interés no se ha perdido con las inesperadas sorpresas del campo sino que ha virado hacia las subjetividades que hay en juego ahí, subjetividades producidas y productoras en grupos dedicados a la música, al *despliegue de subjetividades en insistencia*. Pues bien, si tuviera que escribirlo en una frase, sería: yo apuesto tanto por la música como por el vínculo, es decir, por la práctica grupal de la música.

II. Los Grupos

Los interlocutores de esta investigación fueron dos grupos que se dedican a la música. Es importante aclarar desde ya que no por el hecho de ser dos grupos de estilos musicales diferentes, pretendo llevar a cabo una serie de comparaciones entre ellos; desde la primera formulación del anteproyecto de esta investigación estuvo ausente cualquier intención de comparar ambos grupos. Por el contrario, parto del hecho de que son

> el *terreno* donde se observan procesos que trascienden al individuo, [y de aquí] fundamentamos la posibilidad de acceder a un conocimiento relativamente generalizable para los sujetos pertenecientes a una cierta cultura. En términos de nuestro método, los individuos son meramente actores de una *trama* que los trasciende (Baz, 1994, p. 119, cursivas en el original).

Total Determinación

Uno de los grupos es una banda de punk rock llamada Total Determinación, fundada en el año 2006. Iván, a quien conocí en un empleo común y fue quien me facilitó el acceso a Total Determinación, me hizo saber que la banda surgió de “amigos del barrio”. Cuenta que gustaba de la música, conocía y escuchaba varias bandas de

punk, lo que se sumaba a su interés en la política (Iván es simpatizante del anarquismo[156]). Un amigo suyo, "El Costal", le propuso cierto día formar una banda de punk, Iván respondió que le gustaría pero que no sabía tocar ningún instrumento, la respuesta de El Costal fue "pues entonces tú en el bajo, yo me meto a la batería". Este fue el inicio de Total Determinación, el origen fue un bajista sin bajo, y un baterista sin batería. Al decidir iniciar una banda ninguno de los dos contaba con instrumento propio, mucho menos lo sabían tocar. Invitaron a otras dos amistades, a un guitarrista (que, cuentan, no duró mucho tiempo en la banda) y a Richard como vocalista, quien también se dedicó a escribir las letras de las canciones originales, "no sabía tocar ni quería aprender, por eso él se metió en la voz".

Cuentan que, aún sin instrumentos, sus primeras tentativas de ensayo fueron gracias a otra banda del barrio y de la que olvidaron su nombre, quienes los invitaban a sus ensayos "a chelear[157]". Al dar por terminado el ensayo del día, aquella banda prestaba sus instrumentos a Total Determinación para que practicaran, situación que duró aproximadamente un año, hasta que pudieron hacerse de sus propios instrumentos. Iván dice "ya con mi bajo en mi casa fue otra cosa, me di cuenta de que podía sacar más cosas, que sí podía… y por ahí me fui animando a sacar rolas originales. Es así, primero sale el bajo, después la batería y ya después la guitarra y al final la voz… el Richard era de 'díganme cuando esté la música para ponerle letra'".

En esa época inicial, entraron en contacto con un colectivo zapatista, lo que no es dato menor debido al importante contenido político de su música. Describo el episodio brevemente: había un grafiti contra la guerra en el barrio, que llamó la atención de un par de miembros del colectivo zapatista, quienes preguntaron y así dieron con los miembros de Total Determinación (nunca quedó claro si ellos habían hecho el grafiti, o si al enterarse de la presencia del colectivo, y debido a su interés por la política, fueron ellos quienes se acercaron), presentándose como interesados en trabajar con jóvenes. Este encuentro resultó en una serie de círculos de debate político, en la visita de Iván y El Costal a los caracoles zapatistas, entre otras actividades políticas organizadas. Iván cuenta que la terminación de esta colaboración con el colectivo fue debido a que este era un colectivo organizado con metas políticas, mientras que Total Determinación "no éramos un colectivo, éramos un grupo de amigos del barrio". En este entonces, el primer guitarrista ya había dejado el proyecto, pero los restantes tres integrantes tenían apuestas políticas importantes: Richard "es rojo" (socialista), su padre fue muy activo en su momento; El Costal "es más zapato" (zapatista), quien encontró interés en la política por la

[156] Tres de los integrantes de Total Determinación congenian con posturas políticas de izquierda, con el anarquismo, el socialismo y el zapatismo. Evito explicar cada uno de ellos en su dimensión política histórica, en cambio, remito al apartado sobre música popular en el *Breve Collage Histórico* del Capítulo II, en el que comento las relaciones entre el punk y las posturas de rechazo a la política hegemónica.

[157] Mexicanismo que refiere a la ingesta de alcohol, sobre todo cerveza (cuyo nombre informal, en la zona metropolitana de México, es precisamente "chela").

música punk que gustaba escuchar; Iván "más anarco" (anarquista), interés en la política por la música punk que escuchaba, lo que lo llevó a indagar más (dice: "de la música me pasé a los libros").

Ya con instrumentos propios, la tarea era tanto encontrar un lugar para ensayar como encontrar nuevo guitarrista: "mientras esperábamos seguíamos viéndonos para practicar, que pues también era pretexto para tomar; pero sí pensábamos 'tiene que llegar un guitarro'". Conocieron a otra banda del barrio, esta vez de música *dark* y a quienes se acercaron buscando un lugar para poder ensayar. Ahí conocieron al segundo guitarrista de Total Determinación quien "no duró mucho, yo creo como un año". Este segundo guitarrista les facilitó un lugar donde practicar, en la casa de un primo suyo. Después de un año aproximadamente de tocar con Total Determinación, este segundo guitarrista abandona la banda para buscar alguna agrupación musical en donde recibiera alguna remuneración económica "creo que se fue a un grupo como de tropical". Aún ensayaban en la casa del primo, quien sólo los escuchaba. Un día, El Costal le pregunta "¿tú no tocas?", y resulta que sí, que era guitarrista: "él sí traía escuela, iba a clases a la Casa de Cultura… él sí sabía de notas y todo eso". Así es como David entra como guitarrista y compositor a Total Determinación: "con él fue una revolución, él ya traía rolas… nos dio un empujón; yo [Iván] le sufrí un buen, eran cambios bien complejos, no sólo eran tres notas".

Al juntar 8 canciones originales, empezaron a planear la grabación de un álbum. Cuentan que era algo que todos querían hacer, y pensaron en invertir para que fuera una grabación "decente". "Si pega bien, sino para el recuerdo. Queríamos difundir, darnos a conocer, como todas las bandas… dar a conocer la postura política". Mientras planeaban la grabación del álbum, titulado *Música Contra el Poder* (disponible en las plataformas digitales), siguieron escribiendo más canciones originales. Más o menos en esta época es que se vieron de nuevo en la necesidad de buscar otro lugar para ensayar "nos corrieron de la casa de David, por pedos[158]". Conocieron a Frome, quien sería guitarrista junto con David. Ensayaron un tiempo en su casa, alrededor de dos años "hasta que se embarcó[159] y pues se salió de la banda". Para ese entonces, Iván se había mudado a una casa más grande en el mismo barrio, por lo que al final decidieron que los ensayos serían en su casa.

La primera separación de Total Determinación sucedió porque tanto El Costal como David tuvieron familia, por lo que dejaron la banda. Hace unos años Iván se dio a la tarea de retomar Total Determinación, a pesar de ya estar en otra banda "sí, soy miembro original de Destroyers [nombre de su otra banda] pero esa no es mi banda, o sea… yo no la fundé, yo no puedo disponer de ella; mi banda es Total Determinación". Me platicó que se enteró que a El Costal lo invitaron a tocar en otra

[158] Es decir, por las elevadas cantidades de alcohol que bebían durante los ensayos.

[159] Frase de uso muy informal para dar a entender que su pareja y él iban a ser padres, sin haberlo buscado.

banda y él aceptó, así que pensó en que quizá podría retomar también la música con Total Determinación, lo que efectivamente sucedió: "de tocar *covers*[160] a mis rolas, mejor mis rolas". Sobre David, Iván dice "para ir a un festival una vez, rentamos una combi, ahí lo vi y le dije que si regresaba a Total… me dijo que sí pero que si regresaba también el Richard. Cuando le dije a Richard no quiso, por la familia, pero David aceptó, nomás me dijo que le diera chance de armarse otra vez de equipo, de lira y de amplo".

En esta "reestructuración" de Total Determinación, la conformación es la siguiente, con integrantes que van aproximadamente de los 28 a los 37 años: Iván (bajista), quien es geógrafo con maestría trabajando como administrador en una escuela de servicios en línea; El Costal (baterista), topógrafo ejerciendo su profesión; Rodrigo (vocalista) quien es ingeniero mecánico trabajando en su área; Josué (guitarrista), un ingeniero en sistemas quien también ejerce y; por último, David (guitarrista) de quien no tengo claro qué estudió y en qué trabaja. El lugar de ensayo es en la casa de Iván, se encuentra ubicada en el Estado de México, en el municipio de Huixquilucan. Debido a las múltiples ocupaciones de los integrantes, tanto laborales como participaciones en otros proyectos musicales, los días y horarios de ensayo han cambiado varias veces, no siempre han sido los mismos. Total Determinación se ha presentado en diferentes localidades en la Ciudad de México, pero sobre todo sus eventos son en su localidad, en el municipio de Huixquilucan. Es de llamar la atención que sus conciertos son en eventos en los que participan también otras bandas, nunca se presentan solos, ni como "banda estelar". Al parecer Total Determinación tiene relaciones importantes con otras bandas, y al presentarse una oportunidad de tocar frente a público, suelen "pasarse la voz". Total Determinación cuenta con un álbum grabado y difundido que, como mencioné ya, se titula *Música Contra el Poder*, consta de 12 canciones originales y puede escucharse en las plataformas digitales más conocidas.

Debo comunicar que debido a las dificultades de tiempo de Total Determinación es que resultó imposible dar continuidad al trabajo de campo con ellos. Al iniciar las dificultades, Iván me propuso hacer entrevistas grupales, al pensar que requerirían menos tiempo y que no sería necesaria la presencia constante como en la etnografía. Durante los primeros meses del año 2024 este fue el plan a seguir: Iván me haría saber de cualquier oportunidad en que los integrantes de Total Determinación se reunieran para poder hacer las entrevistas grupales. Sin embargo, no se obtuvieron los resultados esperados (por ejemplo, en más de una ocasión me fue imposible asistir a realizar las entrevistas grupales porque ya había acordado visitas con el Ensamble Coral Eviternum, grupo que presentaré a continuación). Así las cosas, el tiempo compartido con Total Determinación fue

[160] Por *cover* suele referirse a las canciones que toca una banda pero que no fueron compuestas por ella, es decir, el repertorio que tocan de canciones de otras bandas. Entonces, aunque en la otra banda en la que está son canciones originales, las considera *covers* porque él no fundó esa banda. En cambio, al ser fundador de Total Determinación, esas sí las considera "sus rolas".

mucho menor que con Eviternum, la etnografía se vio interrumpida inesperadamente, y los planes de entrevistas grupales finalmente no pudieron llevarse a cabo. A pesar de ello, decidí mantener a Total Determinación a manera de interlocutor de esta investigación por lo enriquecedor que ha resultado lo que compartieron conmigo. En otros términos, pienso en una lógica de *compartir tiempo* que no es la de la acumulación, lógica de la que se concluiría que "a más tiempo, más calidad"; no, rechazo esta concepción para declararme partidario de aquella otra que sostiene que la calidad de lo compartido no está en función de la acumulación de horas y días.

Ensamble Coral Eviternum

El segundo grupo a presentar es el Ensamble Coral Eviternum. Quien me facilitó el contacto con ellos fue Lourdes, conocida mía de algún trabajo anterior, quien solía platicarme de vez en cuando algunas anécdotas vividas en el coro por lo que, al iniciar esta investigación, pensé en ella. Eviternum fue fundado en el año 2002. A diferencia de Total Determinación, no tengo conocimiento preciso de los pormenores de sus orígenes, lo que se debe a las particularidades de la dinámica de cada grupo. Cuando pregunté sobre la fecha de fundación de Eviternum, fue durante una visita en la que reprodujeron algunos videos grabados hace muchos años: a los miembros más recientes del coro y a mí mismo, nos decían "mira, ahí estoy… aunque más joven", "mira, él / ella se llamaba… pero se salió del coro, quién sabe que anda haciendo ahorita"; aproveché para preguntar desde cuándo existe el Ensamble Coral Eviternum, a lo que Óscar, maestro del coro, responde "lo inicié hace… ya 20 años, fue en el 2002[161]". No puedo sino conjeturar algunas cuestiones, por lo que pido que esta advertencia se tome en cuenta para lo que sigue.

Por varias conversaciones en las que he participado, me parece que Óscar, maestro del coro y Brenda, mezzo soprano, son quienes llevan más años de conocerse, desde que cursaban el nivel medio superior. Así lo pienso dado que en varias ocasiones he escuchado que se refieren a su maestro de coro de la preparatoria: cuando Óscar menciona algo, Brenda suele agregar alguna cosa, y cuando es Brenda quien toca el tema, Óscar añade algún detalle. Me parece que Óscar conoció a Pedro en la FaM mientras el primero cursaba la carrera en canto y el segundo en corno francés. Tiempo después (no sé con certeza cuánto), ya con el coro fundado y en actividades, buscaban un lugar para ensayar, a lo que un sacerdote les ofrece su iglesia a cambio de que den clases de música a la feligresía interesada. En esta época es que Lourdes (mezzo soprano) entra en contacto con el coro por invitación de una ex pareja: "era para pasar más tiempo juntos, ya después me gustó y me quedé aunque ya no andaba con él".

De los otros muchos integrantes no tengo claro cómo entraron ni cuánto tiempo llevan en el coro, aunque me da la impresión de que son muchos años en algunos casos. Ahora bien, no todos los integrantes de Eviternum son músicos

[161] Esta conversación tuvo lugar en el año 2022.

profesionales o en formación profesional, lo que ilustra el ejemplo de Lourdes mencionado en el párrafo anterior; bien podría ser que el ingreso de ellos se diera a la manera de lo que pasó con ella. En cuanto a los miembros profesionales o en formación profesional, tengo las cosas más claras, ya que pude presenciarlo a lo largo del trabajo de campo. Cuando inicié las visitas, Ismen (cellista) era la integrante más reciente; en plática con ella, me contó que Luis (tenor) la conoció por una amiga en común de la FaM, y que al tener Eviternum un evento en puerta la invitó a participar. Ismen me cuenta: "yo acepté pero pensé que era cosa de ese evento y ya… pero luego de eso, Luis me dijo 'oye, dice Óscar que si puedes venir a ensayar el fin de semana', y ese fin no podía porque ya había quedado de salir con mi novio, pero le dije que si querían el siguiente fin sí podía… y así fue, me fueron preguntando cada fin de semana hasta que ya se daba por entendido que venía, y ya me quedé". En febrero de 2023 conocí a Anjalí (violista), yo ya llevaba varios meses de trabajo de campo por lo que, al no haberla visto antes, creí que era "nueva". Mientras íbamos Lourdes, Anjalí y yo camino al departamento donde ensayan, salió el tema de los tradicionales tamales del 2 de febrero (de ahí que recuerde bien el mes en que ocurrió), y que en el chat que tienen de Eviternum habían preguntado qué sabor preferían. Anjalí nos dice a Lourdes y a mí: "yo ni sabía, pero desde el evento al que fui con ellos me agregaron al grupo y pues no me había salido, entonces me preguntaron que de qué tamal quería y fue cuando dije 'bueno, voy a ir'". A partir de ese día, la presencia de Anjalí en ensayos y eventos fue constante. Posteriormente supe que entró en contacto con Eviternum gracias a Mari, también violista de la FaM (quien es también, por cierto, la amiga en común de Luis e Ismen); tenían un evento al que Mari le resultaba imposible asistir, por lo que les recomendó preguntar a Anjalí, quien aceptó.

Así, ha habido integrantes que he visto varias veces pero que no regresan a los ensayos, otros que ingresaron cuando yo me encontraba en trabajo de campo y salieron en el mismo lapso de tiempo, así como otros tantos que aún siguen activos y, por supuesto, ha habido quien llevaba mucho tiempo, salió del coro y regresó algunos meses después. Están también las presencias constantes, y las más ausentes. Dos ejemplos de lo anterior: durante una de las visitas, escuchaba que tenían dos eventos el mismo día y casi a la misma hora, por lo que decidieron dividir el coro en dos. Sin embargo, únicamente Luis (tenor) sabe tocar piano, por lo que requerían a alguien más que tocara el piano en el otro evento. Los integrantes en formación profesional se dedicaron a preguntar a sus conocidos, consiguiendo dar con un interesado, quien podía ir ese mismo día, al momento, al ensayo. Llegó, lo pusieron al tanto de la situación rápidamente, porque en seguida le imprimieron unas partituras para que empezara a acompañar al resto del coro. Fue el único día que lo vi. Pero también el caso de Pedro (corno francés): lo conocí el primer día que asistí a un ensayo; llegó por la noche, y cuando me lo presentaron, me dijeron "es el amigo imaginario… porque luego vienen y nunca lo ven, no creen que existe", a lo que me reí, y en respuesta a mi agregaron "no, en serio… te juro, hay quienes han venido muchas veces y nunca lo han visto". Mi sorpresa fue mayor cuando me

enteré que él es el dueño del departamento donde ensayan. Tiempo después, platicando con él, me contó que es dueño de una peluquería que heredó de su padre, así que suele estar más ocupado justo los fines de semana, de ahí las dificultades para asistir a los ensayos.

Así las cosas, resulta evidente que la conformación de Eviternum no es del todo constante, estable, ya que cambia de ensayo a ensayo, de concierto a concierto. Menciono los miembros que parecen ser más constantes, a quienes he visto más en los ensayos y conciertos: el maestro del coro, Óscar (tenor); las sopranos: Rosario e Isela (esta última no faltaba a los ensayos, pero dejó de asistir cerca de un año después de que yo iniciara las visitas); los tenores: Luis (quien también toca el piano durante los ensayos y conciertos), Alan; las mezzo sopranos: Lourdes, Brenda; el bajo: Nacho; y los instrumentistas: Anjalí (viola), Ismen (cello) y Pedro (corno francés). Es muy notoria la diversidad de los miembros de Eviternum, las edades van desde los 21 hasta los 55 años aproximadamente; es decir, hay cruces generacionales importantes (entre los integrantes se encuentran madre e hijo, por ejemplo). Otra expresión de la diversidad está en cuanto a las actividades que realizan además de su participación en el coro, que van desde atender una peluquería, estudiar Desarrollo Agropecuario o Psicología, la venta de automóviles, dedicarse a la arquitectura, dar clases de matemáticas, clases de canto, entre otras muy variadas actividades. También hay diversidad de orientaciones sexuales y lo que se podría llamar “ideológicas” siempre que se entienda por ellas no el sentido que presenta en el materialismo dialéctico sino en el discurso común.

El lugar de ensayo es en el departamento de Pedro, se encuentra ubicado en la Ciudad de México, en la alcaldía Venustiano Carranza. Los días y horarios de los ensayos han cambiado desde mis primeras visitas, siendo los más constantes los días domingo, días en los que he asistido en horario aproximado desde las 11hrs hasta las 21:30hrs. En cuanto a las ubicaciones de eventos y conciertos, son muy variadas, van desde misas en iglesias de diversas localidades, hasta eventos privados y públicos. Es común que el coro se presente en misas, pero sus actividades no se reducen al ámbito eclesiástico. Se les llega a contratar para eventos privados, también en una gran diversidad de locaciones (como aquella vez que tuvieron un evento en Guanajuato); pero también suelen presentarse en eventos familiares de los mismos integrantes del coro, en alguna fiesta o reunión al que se los invita. En cuanto a las presentaciones de carácter público, tres breves ejemplos: asistencia a manera de apoyo a un evento de “karaoke” en un parque público, así como dos conciertos con motivo de las celebraciones de fin de año, uno de ellos en un festival navideño en el Parque Tezozómoc en la alcaldía Azcapotzalco, el otro con motivo de la encendida de un árbol navideño municipal (no pude asistir a ese evento, por lo que no supe de qué municipio se trataba).

En este punto quisiera realizar una breve descripción de manera muy general de un día de ensayo con Eviternum, con la intención de mostrar el ambiente alegre y por algunos momentos incluso festivo, falto de solemnidad que podría creerse en

cuanto a la práctica de la música académica se refiere, así como a la ausencia de prácticas pedagógicas tradicionales: cuando me encontraba con Lourdes para llegar juntos al ensayo, solía contarme alguna situación divertida que había ocurrido en algún evento, como cuando me contó, junto con Anjalí, la primera vez que esta última fue a un concierto con Eviternum, que ambas quedaron de verse para llegar juntas pero no daban la una con la otra ya que al parecer Anjalí (quien no es oriunda de la Ciudad de México) no estaba habituada al sistema de transporte de la Ciudad. Llegamos al departamento, y ya se encuentra Luis al piano y Óscar en la cocina o en la mesa; los demás integrantes están sentados en los sillones acomodando sus partituras mientras bromean entre ellos. Casualmente, alguien cuenta alguna anécdota que le pasó en la semana, comúnmente divertida, lo que resulta sencillo debido al ambiente alegre que hay. Se hacen comentarios en broma sobre dicha anécdota, a lo que todos ríen y es por demás común que sobre alguno de estos comentarios alguien haga alguna intervención en doble sentido, lo que en México se conoce como "albur". Sin embargo, hay que decir que no siempre se dicen albures con pretexto de alguna anécdota divertida: por ejemplo, con motivo del ensayo de algún villancico navideño, al terminar la interpretación, Luis dice "eso de los caminos anchos me suena raro" y los demás, al entender el doble sentido, reímos; después Óscar "pues es que de tanto que pasan por ahí ya lo dejaron bien ancho", lo que desata aún más risas. Lourdes termina el episodio agregando "uy, pues entonces no estaban tan peregrinos", a lo que todos reímos. Este tipo de conversaciones, de bromas y de albures son comunes a lo largo de todo el día; se entenderá que al ingerir alimentos (sobre todo desayuno y comida, más raramente la cena) es el mejor momento para compartir este tipo de cosas. Por ejemplo, con motivo de una comida en la que se prepararon calabazas con crema, las risas no faltaron; se decía "nomás estamos viendo a ver qué tanta crema le ponen a sus calabazas", por lo que cada que alguien se servía, los comentarios no se hacían esperar, entre las risas de todos. Por mi parte, cuando fue mi turno y queriendo "neutralizar" cualquier tipo de comentario, al servirme crema, dije entre risas "pero me sirvo no por gusto, sino por costumbre", a lo que Ismen, sentada a la mesa y ya con su plato con calabazas con crema, dice entre risas "uy, mira… dice que come crema por costumbre… pues qué costumbres son esas… pero pues cada quien" a lo que todos reímos. En breve, diría que es un ambiente muy *estimulante*, en el amplio sentido de la palabra.

Tal como desarrollaré ampliamente en los subapartados dedicados a la etnografía y a la entrevista grupal, con Eviternum tuve la oportunidad de realizar un trabajo de campo bastante nutrido, que consistió en la asistencia a ensayos y conciertos; asimismo, me encontré con la posibilidad de llevar a cabo dos entrevistas grupales informales, y una entrevista grupal formal. Más adelante explico de manera pormenorizada las características de ambas estrategias, así como la distinción que realizo entre las entrevistas grupales informales y la formal.

Las estrategias a continuación expuestas surgen, principal pero no únicamente, de las investigaciones y reflexiones de Baz (1994, 1999, 2000), Guber (2011) y Vilar (1990, 2019) por una parte y, por la otra, de los espacios y momentos que tanto el ensamble coral Eviternum como Total Determinación han tenido la cordialidad de permitirme compartir con ellos. Siendo congruente con la perspectiva de investigación en psicología social que he venido desarrollando hasta este momento, y de acuerdo con María Inés García Canal (2014), me dediqué a la construcción de un *dispositivo,* entendido como un aparato (no en sentido literal) para responder a una urgencia estratégica nacida de la problematización. En otras palabras, el dispositivo es una construcción no para el "descubrimiento" del conocimiento sino para la producción de saberes; el dispositivo como *máquina de visibilidad* "genera los fenómenos que pretende observar" (Salazar, 2003, p. 299). El material producto de las estrategias de trabajo de campo (que no fue sólo discursivo, como se verá más adelante) y en diálogo constante con el programa de indagación conceptual, me ha permitido visibilizar el despliegue de subjetividades en la práctica grupal de la música, ya que estas no son dadas de manera inmediata a la percepción (Vilar, 1990, 2019). Ahora bien, estoy al tanto de la distinción entre método y dispositivo: si bien el método es invariable en tanto es la noción general que el investigador "tiene de su función, de la finalidad de su trabajo y de las formas de llevarlo a cabo" (Baz, 2000, p. 248), el dispositivo encuentra su especificidad (de manera algo paradójica, hay que decirlo) en su carencia de definición, de donde se desprende su constante apertura y, por lo tanto, su negativa a convertirse en algún tipo de "manual" y de ser utilizado como tal, con pasos, etapas o reglas preestablecidas; en otros términos, el dispositivo es no replicable (Salazar, 2003).

El dispositivo de esta investigación está conformado por varios elementos, de los que aquellos directamente relacionados con el trabajo de campo son: la etnografía, el diario de campo, el diario de investigación, las entrevistas grupales… pero también la *mirada*, la *voz* y la *escucha*. Pues bien, si podría parecer incongruente la conjunción de tradiciones etnográficas junto con la entrevista grupal, debo aclarar que no es más que una apariencia. Desde las primeras reflexiones en torno a la producción de discursos grupales, consideré la entrevista grupal debido a que guarda coherencia: 1) con la problematización, misma que apunta no a lo manifiesto sino a lo *latente*, en el sentido que le da Ana María Fernández (2007) y, 2) con el programa de indagación conceptual, es decir, con una concepción de subjetividad y de vínculo en la que el papel del lenguaje tiene una importancia de primer orden, pero también el *cuerpo* no como hecho natural y no tan solo como producción histórica y social (lo que es imprescindible) sino también su *erótica*. Sin embargo, la implementación de la entrevista grupal como tal me causaba muchos interrogantes ¿cómo recibirían los grupos mi solicitud de entrevistarlos? ¿afectaría o no el que fuera un completo desconocido para ellos?, en caso de ser necesaria

alguna entrevista extra ¿me la concederían sin más o se negarían al no conocerme a mí, ni a mi investigación, ni la relevancia social que se desprende de ella? ¿cómo iniciaría las entrevistas, qué palabras utilizaría? ¿cómo saber que lo gestado durante la entrevista no dejaría de lado cosas relevantes? Y aún en otra dimensión: saludar, recabar los discursos producidos y despedirme sin más ¿qué consecuencias políticas podría tener? La manera de enfrentar estas inquietudes fue asumir mi papel como investigador, es decir, aceptar el papel activo en la producción de saberes. Debía conocer a los grupos, convivir con ellos, *mirar*, *escuchar* y formar parte de sus conversaciones, así como estar presente en sus conciertos. En otras palabras, la etnografía no fue en un principio sino una estrategia implementada teniendo por horizonte las entrevistas grupales y, sin embargo, resultó enriquecedora en sí misma, en más de un aspecto.

Etnografía

Es importante mencionar que, según se desprende de la presentación/descripción que hice de Total Determinación y del Ensamble Coral Eviternum, el campo de esta investigación tiene una particularidad: es, por así decirlo, *discontinuo*. Ambos grupos tienen horarios para reunirse a ensayar o para presentarse en algún concierto, por lo que si bien los grupos como tal son “continuos”, la práctica grupal de la música se lleva a cabo durante un tiempo delimitado y en espacios muy definidos. Solicité al inicio, a ambos grupos, me permitieran realizar visitas a los ensayos y conciertos, así como la realización de al menos dos entrevistas grupales. Me permito retomar algunos comentarios realizados con anterioridad: los dos contactos quienes me facilitaron el ingreso fueron Lourdes en Eviternum e Iván en Total Determinación. Ambos son conocidos míos de trabajos anteriores a quienes dejé de frecuentar durante algunos años, pero que recordaba bien que en su momento me platicaban de los grupos dedicados a la música de los que formaban parte. A ambos los contacté vía redes sociales, haciéndoles saber brevemente mi interés en que los grupos a los que pertenecen pudieran ser interlocutores de mi investigación, acordando así un primer encuentro en persona para poder exponer con mayor detalle mi intención. Las primeras reuniones con ellos (por separado) fueron a finales del mes de octubre de 2022. Les expuse mi interés en los grupos de los que forman parte, respondiendo sus preguntas e inquietudes, lo que desembocó en entrevistas informales de las que tomé notas, es decir, se dieron a manera de conversaciones casuales pero marcadas con lo expuesto sobre mi investigación. Al final de ambos encuentros, se acordó la fecha y hora de la primera visita, en la que conocería al resto de los integrantes de cada grupo. Toda mi gratitud no sólo a Lourdes e Iván por contactarme con sus grupos sino también a todos los integrantes, tanto de Eviternum como de Total Determinación por su cordial recibimiento y apertura a las inquietudes que me llevaron a ellos, sin lo cual no se hubiera podido realizar esta investigación.

Una vez acordada la primera visita, me encontré con una primera dificultad: al colaborar con dos grupos dedicados a la música, y cuya mayoría de integrantes

tienen además otras ocupaciones, los ensayos y conciertos suelen agendarse los fines de semana, por lo que era imposible ir a todos los ensayos y conciertos de los dos grupos; decidí asistir un fin de semana con un grupo, el otro fin de semana con el otro. Se recordará que cuando contacté con Total Determinación, ya habían pasado por una primera separación, debida sobre todo a que cada uno de ellos, con excepción de Iván, habían iniciado su propia familia, por lo que el grupo se encontraba en una etapa, en sus palabras, de "reestructuración": aún debían dedicar tiempo a sus familias, tenían sus empleos, algunos (al menos tres de los cinco) formaban parte de otros proyectos musicales, alguno cambió de domicilio y alguien más tenía necesidad de conseguir instrumento y equipo de nuevo. Llegó un momento en que lo anterior dificultó que los ensayos fueran constantes. Al perder estabilidad los ensayos de Total Determinación noté que la cantidad de visitas con ellos y con Eviternum empezaron a distanciarse. Reunía notas de campo de Eviternum mientras que de Total Determinación se estancaban (sumado al hecho de que los ensayos con Total Determinación son mucho más breves, por lo que las notas de campo son de menor extensión). Así, absurdamente (hay que decirlo) decidí en su momento hacer una "pausa" en las visitas con Eviternum, esperando tener mayor disponibilidad de tiempo para Total Determinación, estrategia que no arrojó los resultados que esperaba ya que seguían las dificultades para reunirse. El fracaso de la estrategia se debió, por supuesto, a que la dificultad no dependía de los tiempos de la investigación (y por lo tanto no se veían afectados por las modificaciones que yo pudiera implementar), sino de los tiempos de Total Determinación. Al acercarse el cierre de esta investigación habíamos acordado realizar por lo menos una entrevista grupal, lo que también resultó imposible. Así, a pesar de que el trabajo de campo con Total Determinación fue mucho menor, decidí conservar en esta comunicación lo vivenciado con ellos debido a que lo que compartieron conmigo resultó ser en extremo valioso.

En cuanto al Ensamble Coral Eviternum, he asistido sobre todo los días domingo a los ensayos, y a los conciertos cuando son en algún otro día y es posible asistir (es decir, en caso de que sean conciertos públicos porque, como ellos mismos me hicieron saber, en muchas ocasiones se les contrata por algún privado, por lo que mi acceso al evento era imposible). Al parecer, el ensayo del día domingo es el más constante. He escuchado varias veces lo desvelados que se encuentran debido a lo tarde que terminó el evento del sábado anterior y, a pesar de no haber dormido adecuadamente, el ensayo del domingo no se cancela. Estas jornadas dominicales suelen ser muy largas, había días en que llegaba con Lourdes entre 11hrs y 12:00hrs y ya se encontraban ensayando Luis o Isela. Durante los primeros meses de visitas, los horarios y turnos de ensayo fueron los siguientes: temprano los solistas, entre las 12hrs y 13hrs llegaban los coristas y entre 15hrs y 16hrs los instrumentistas, dando por terminados los ensayos entre las 21hrs y 22hrs. Quienes llegan se integran al ensayo con quienes ya se encontraban en el departamento: los solistas cantan junto con los coristas, y lo coristas y solistas junto con los instrumentistas. A partir de los primeros ensayos de 2023, el horario cambió para

todos, iniciando a las 11hrs sin distinción. Ahora bien, con la palabra “ensayo” se refieren no al momento preciso en que practican las piezas, sino a la jornada completa, por lo que en varias ocasiones, al llegar, los encontraba desayunando; siempre comen juntos y algunas veces cenan juntos también, lo que me ha brindado oportunidades muy valiosas para formar parte de sus conversaciones.

Desde el primer día con Eviternum me sentí bienvenido, todos han sido siempre muy cordiales conmigo, al punto de que tuvieron que pasar varios meses para que me dejaran participar (a pesar de mis múltiples propuestas) de las actividades cotidianas, como limpiar y recoger la mesa después del desayuno o comida (si bien nunca logré que se me permitiera lavar los trastes). Desde la primera visita me sorprendió que Óscar, maestro del coro, me preguntara: “oye, ¿entonces necesitas ayuda con tu tesis o cómo?”. Al parecer Lourdes fue bastante generosa al hacerles saber mi interés en asistir a los ensayos y conciertos de Eviternum, tenían bien claro que estudio psicología, que pretendía hacer una investigación y que quería entrevistarlos. La pregunta de Óscar me permitió matizar, aclarar y quizá buscar un posicionamiento diferente frente a ellos: comenté que efectivamente buscaba realizar una investigación desde la psicología, pero desde la psicología social; también comenté que si bien parte muy importante de esta investigación era la realización de al menos dos entrevistas grupales (aprovechando para pedir su opinión sobre esto, así como su autorización, aclarando que mencionaría el tema de nuevo al estar más próximo el momento de las entrevistas), también era para mí importante poder compartir momentos y espacios, asistir a los ensayos y conciertos, si estaba bien por ellos. Todos aceptaron con mucha cordialidad. Aproveché para platicarles a grandes rasgos, pero sin omitir nada importante, el tema de mi investigación, resaltando la importancia que tiene el cuerpo en ella, “por lo que me sería de mucha utilidad contar con alguna fotografía o video”, agregué. Todos accedieron, sin embargo, aclaré “muchas gracias, de todos modos yo les pido permiso antes de tomar alguna foto”.

Los meses que he tenido la oportunidad de compartir espacios con el ensamble coral Eviternum han sido invaluables para mi investigación. Por ejemplo, escribí en el párrafo anterior cuando les hice saber la importancia del cuerpo en mi investigación y que, si contaba con su consentimiento, tomaría algunas fotografías, sin embargo, a lo largo de los meses me di cuenta de que el interés que tengo en el cuerpo como posibilitador de vínculos y en las afectaciones producto de la práctica grupal de la música en él, no aparece en ninguna fotografía: no puede fotografiarse una voz, y si convenimos que una mirada es radicalmente diferente de un ojo, tampoco puede fotografiarse, por lo que no demoré en abandonar la pretensión de tomar fotografías. Este hallazgo no fue de ninguna manera menor, debido a que se abría la cuestión, esta vez en el ámbito metodológico, de la *mirada* y la *voz* como distintas por un lado de la palabra y del discurso (dimensión simbólica), y por el otro lado de cualquier tipo de imagen de ellas (dimensión imaginaria). La interrogante era, así, cómo dar cuenta de esta imprescindible y fundamental *experiencia* en la

música y de los cuerpos involucrados en ella dado que, en tanto *experiencia*, es irreductible al ámbito de la comunicación y al de cualquier representación plástica. En otras palabras: ¿cómo comunicar lo incomunicable? ¿cómo transmitir lo intransmisible? ¿cómo producir saber de algo inherentemente inaprehensible? La solución (precaria, por seguro) con la que di fue *dejarme impactar por la experiencia*, es decir, *formar parte del vínculo de la mirada con la mirada de los otros, así como del vínculo de la escucha con las voces del coro*. Posteriormente, hice lo que pude para *transcribir* las afectaciones de tales vínculos, a sabiendas que es "traición" al *acontecimiento experiencial* ponerlo por escrito, darle representación plástica. De tal manera fue cobrando relevancia la *escritura*. Si la estrategia se logró más o menos pobremente, será juzgado en el capítulo siguiente, dedicado a la elaboración y producción de saberes.

Así las cosas, al compartir espacios y momentos con Eviternum, pude escuchar y ser parte de sus conversaciones. Algunas de éstas me mostraron algunos elementos que consideré valiosos como para profundizar en ellos, por lo que busqué la oportunidad de comentar más ampliamente algún tema. Por ejemplo, en alguna conversación durante una comida, y al escuchar algunos comentarios que me llevaban a pensar que Brenda y Óscar se conocían desde tiempo atrás, les pregunté sobre ello. La respuesta fue que, al haber estado en algún momento en el mismo coro, tuvieron un maestro de canto en común; lo que fue pretexto para recordar algunas anécdotas sobre el "carácter fuerte" de dicho maestro; yo preguntaba cómo habían vivido eso, cómo habían pasado esos momentos y qué pensaban de ello con la distancia de los años de por medio. Me causó un intenso interés la respuesta de Brenda "claro que era de carácter fuerte, y a veces uno salía humillado de ahí pero ¿sabes?, yo creo que es como un tipo de prueba de qué tanto te apasiona la música, porque si no te interesa mucho te sales en seguida y bueno, nosotros continuamos porque nos apasionaba y nos apasiona, queríamos aprender a cantar y cantar". Dejé que la conversación siguiera su curso, pero me quedé con la intención de profundizar más en el comentario de Brenda. Ese mismo día, al despedirnos, Brenda hizo el favor de llevarnos en su auto a una estación cercana del sistema de transporte a Nacho, a Lourdes y a mí. En cuanto nos subimos al auto, no perdí la oportunidad de decir a Brenda "oye, me llamó mucho la atención algo que dijiste hace rato, cómo ves si me cuentas cómo empezó tu interés en la música y cuando llegues al punto que decías hace rato, ya te digo para profundizar", ella muy cordial aceptó. Aproveché el trayecto para escuchar a Brenda y en cuanto me despedí, anoté lo más que pude en la libreta que siempre cargo. Cuando pasaba algo similar, es decir, que escuchaba algún comentario durante las visitas que llamaba fuertemente mi atención, buscaba la oportunidad de comentarlo más a fondo; pero no tan sólo, ya que también fue bastante común que la *repetición*, la reiteración de cierto tema fuera lo que llamara mi atención (lo *latente* en el sentido de Ana María Fernández, es decir, *lo que late ahí todo el tiempo*). Estoy profundamente agradecido con cada integrante de Eviternum, quienes siempre aceptaron mis solicitudes con absoluta cordialidad y con todas las atenciones.

Los integrantes de Eviternum son excelentes cantantes, por lo que me causó gran sorpresa enterarme que no todos estudian o estudiaron música en algún establecimiento formal, como la Facultad de Música (FaM) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Superior de Música o la Ollin Yoliztli[162] lo que me llevó a preguntarme ¿qué es ser músico? Una observación sobre este tema fue cuando en algún punto a inicios del año 2023 Ismen (cellista), durante los ensayos del día domingo se dio a la tarea de dar clase de solfeo a algunos integrantes, haciendo evidente quiénes sí contaban con educación institucional en música (los que no tomaron las clases porque no las necesitaban ya) y quiénes no (aquellos a quienes iban dirigidas las clases). Sumado a la pregunta anterior está la importante distinción de la práctica de la música "individual" o "en grupo", interrogante que me surgió durante algunas conversaciones que llegué a tener con ellos, como cuando Óscar comentó que en la FaM debían apartar las cabinas para poder practicar (por lo tanto, en privado), o Ismen cuando dijo en otra ocasión que para ella no era lo mismo ir a la escuela y tocar únicamente con el pianista que hacerlo con un grupo como tal (como ahora lo hace en Eviternum); también Brenda me platicó alguna vez que el primer interés que tuvo en la música fue por medio de la ópera, ya que en ella encontraba reunido canto, baile, actuación, y vestuario, lo que apunta claramente a la música como práctica grupal.

Lo desarrollado anteriormente fue dilucidado por mí gracias a la *etnografía*. Entiendo por ella un *estar-en-situación* con todo lo que lleva de suyo, es decir, *observar* con la mirada atenta del investigador y *participar* en las actividades de los grupos. Cada visita ha sido registrada en notas de campo, incluyendo trascripción de conversaciones, notas sobre situaciones que son importantes para mi investigación, todo con el expreso consentimiento de los grupos. La escritura del diario de campo la he realizado una vez terminada la visita del día apoyándome en las notas que tomo en el momento en que ocurren, en celular. ¿Por qué en celular y no en libreta? Me decidí por el celular para hacer anotaciones de lo que ocurre en el momento ya que tenía la impresión de que es menos intrusivo que abrir una libreta y anotar cada que alguien dice o hace algo (esto es mucho más notorio), y no podía prescindir de tomar notas en el momento debido a lo extendido de los ensayos; era mucha información importante como para confiarla sin más a mi memoria. Pues bien, a pesar de lo anterior (tratar de evitar en lo posible ser muy obvio al anotar algo de mi interés), con motivo de una interesante conversación durante la cual no podía prescindir de tomar notas y al haber sido una plática dirigida a mí, podría tomarse como falta de atención ver que tomaba el celular, así que les dije "oigan, voy a tomar unas notas en el cel porque es muy interesante todo lo que dicen, y no quiero perderlo". A partir de esa declaración mía, fueron muy comunes los comentarios, cada que notaban que sacaba el celular (aunque sólo fuera para ver

[162] Las principales escuelas de música en el área metropolitana de la Ciudad de México de acuerdo con Óscar, maestro del coro.

la hora) y a manera de broma: “Déko ya está anotando en su celular… al final de su investigación nos va a pasar un diagnóstico de todos”, entre risas. Que ello sirva de pretexto para recordar que en la práctica etnográfica, con el investigador *ahí-en-situación*, también él es observado, es escuchado, lo que no haría mal tomarlo en cuenta, no con alguna intención de “ocultarse” sino en función de las *implicaciones* mencionadas en el primer apartado de este capítulo y, por lo tanto, a sus posicionamientos políticos.

Llegado a este punto me parece importante dejar en claro que, más allá de compartir los postulados básicos, fundamentales de la etnometodología[163] (Guber, 2011) o que sean coherentes con el programa de indagación conceptual de la investigación que aquí comunico, hay dos señalamientos en particular que rescato debido a lo valiosos que resultan: la etnografía 1) me ha brindado la oportunidad de evitar concebir a Eviternum y a Total Determinación de manera determinista o “deductiva”, abriendo la posibilidad de construcción de vías de problematizaciones varias y 2) me ha permitido participar de los *códigos* propios de los grupos. Ambos puntos están relacionados, por lo que me aportan, desde ya, señalamientos importantes para la elaboración y producción de saberes.

A la par de la práctica etnográfica y su registro en el diario de campo, también he llevado un diario de investigación. ¿Por qué me fue importante llevarlo, además del diario de campo? Debido a que la mayoría de cosas relacionadas con la investigación (pensamientos, lecturas, reflexiones, “epifanías”) no me venían al momento de estar frente a la computadora escribiendo, sino en trayectos en el transporte, caminando, viendo alguna película o serie, escuchando alguna canción, en pláticas con colegas pero también con amistades varias. Tomar estas anotaciones fue parte importante porque lo más productivo y lo más *creativo* del proceso de investigación no respondía a ninguna organización de horarios para la escritura, pero también porque que en sí mismas eran cosas enormemente diversas, hecho que hizo necesaria la distinción entre diario de campo y diario de investigación. El uso distinto que hice de ambos fue el siguiente: en el primero registraba las visitas, lo que son precisamente las notas de campo, él contiene lo observado en cada visita, desde la fecha hasta la hora de inicio y termino, pero también anotaciones entre corchetes sobre temas en los que buscaría profundizar en alguna ocasión, o resaltados que relacionaba con eventos anteriores. Por otro lado, hice un uso más amplio del diario de investigación: en él registré todo lo que consideré importante para la investigación, desde reflexiones sugeridas por la lectura del diario de campo hasta anotaciones teóricas, éticas, políticas y demás, como también puede ser la fecha y reflexiones suscitadas por alguna conferencia importante sobre mi tema o el título de algún libro o artículo por revisar, posibles líneas a seguir para la producción de saber, así como las diferentes propuestas de título para la investigación. El diario de investigación, entonces, también ha sido

[163] *Indexicalidad* y *reflexividad*. Para mayores detalles no puedo sino remitir al interesante artículo de Guber (2011).

parte importante del proceso; gracias a su *lectura*, junto con la del diario de campo, y la *escritura* de los capítulos de esta comunicación es que han permitido aproximarme de manera crítica a la entrevista grupal, a partir de una concepción muy específica de discurso, me refiero a aquella concepción propia del psicoanálisis freudiano y lacaniano.

Entrevista Grupal

Junto a la etnografía, otra estrategia de campo de la que me serví fue la entrevista grupal. Debo realizar un par de comentarios: 1) el anteproyecto de esta investigación contenía la propuesta de realizar grupos operativos o, más precisamente, entrevista grupal bajo la *concepción* de los grupos operativos (Vilar, 2019), y 2) el transcurso de la investigación, no sólo el trabajo de campo sino los seminarios, lecturas y asesorías, me llevaron a notar la poca pertinencia de dicha propuesta, lo que hace eco a lo que Ana María Fernández (2007) llama *pensar-hacer en situación*.

Así las cosas y con la meta de realizar una clara exposición en este apartado, de *dar cuenta del proceso*, de despejar de manera rigurosa la *especificidad* de la puesta en marcha del dispositivo construido en y para esta investigación (Salazar, 2003), y siguiendo la lección foucaultiana a la que me he referido como *estrategia de argumentación negativa*[164], dividiré este apartado en dos momentos, en el primero escribiré las características de los grupos operativos de la "experiencia Rosario" (Pichón-Rivière, 1985) con la única meta de que, en un segundo momento, sirva de apoyo a la comprensión de las modificaciones que las visitas a los grupos me orillaron a llevar a cabo y, así, argumentar y sostener de manera rigurosa la pertinencia de la estrategia que fue realizada finalmente. Pienso que vale la pena exponer de tal manera la apuesta aquí escrita debido a que si bien el grupo operativo es quizá la manera más conocida y difundida de trabajar en grupo con una orientación psicoanalítica, también es cierto que por mi cuenta parto de un psicoanálisis distinto de aquel que inspiró a Pichón-Rivière, lo que lleva de suyo implementaciones, prácticas y lecturas particulares del trabajo de campo. En otros términos, revisar las características del grupo operativo me permitirá, posteriormente, dar cuenta del proceso de la investigación que finalmente llevé a cabo por otros senderos.

El grupo operativo fue concebido por Pichón-Rivière (1985), quien se vio influido de manera importante por la vertiente psicoanalítica de Melanie Klein. En el grupo operativo se lleva a cabo el encuentro de aquellos quienes demandan la intervención por un lado, y del equipo entrevistador por el otro. Los primeros se presentan con exigencias tan variadas como demandas institucionales hay; por ejemplo, Pichón-Rivière menciona desde la petición de una familia con algún miembro enfermo hasta alguna empresa con algún interés corporativo. La

[164] Explico lo que entiendo por ello, además de justificar su uso en mi investigación, en la Introducción a este escrito.

elaboración de estas exigencias es lo que se conoce como la *tarea grupal*, que cuenta con dos modalidades: la tarea *explícita* (que, como ya escribí, se trata directamente de la exigencia con la que se presenta el grupo) y la tarea *implícita*. Sobre esta última, Pichón-Rivière es claro en cuanto a que, sea cual sea la tarea explícita, la tarea implícita es siempre y en todo caso la misma, a saber, la elaboración de dos "ansiedades básicas", la ansiedad de pérdida o depresiva y la ansiedad de ataque o paranoide (he aquí la marca de la influencia kleiniana). La totalidad del trabajo del grupo operativo estaría encaminado a la tarea implícita, debido a que éstas dos ansiedades básicas son, precisamente, las que impiden cualquier tipo de cambio, de transformación del grupo. En otras palabras, el grupo operativo tiene como finalidad romper los estereotipos y con ello, en última instancia, la transformación grupal y social (Pichón-Rivière, 1990).

En el grupo operativo se da un Inter juego de roles, que son tanto *funcionales* como *rotativos* (Pichón-Rivière, 1985). Entre estos se encuentra la pareja dialéctica del *líder* y del *chivo emisario*, roles estrechamente entretejidos, el uno es la condición del otro: en el líder recaen todas las atribuciones "positivas", lo que el grupo percibe como "avance", mientras que en el chivo emisario se vuelca todo lo "negativo", a este se atribuye lo percibido como estancamiento y retroceso, proceso que puede desembocar en su exclusión del grupo. Para evitar confusiones en cuanto a la dinámica del grupo operativo, junto a la pareja líder/chivo emisario, se encuentran otros dos roles, el del *portavoz* y el del *saboteador*. El rol del portavoz se diferencia del de líder en que mientras el rol del líder es atribuido por el resto del grupo, el portavoz es aquel quien enuncia, quien hace visibles los procesos por los que atraviesa el grupo; su relevancia se debe a que dicha enunciación, si bien puede contener elementos "personales" (verticalidad) estos están irremediablemente entretejidos con el proceso del grupo (horizontalidad). El rol del saboteador es aquel que se enuncia en rechazo al cambio, quien pretende echar abajo la elaboración de las ansiedades de pérdida y de ataque, es decir, el sabotaje que realiza no es otro que el de la tarea implícita.

En cuanto a las características y funciones del equipo entrevistador (EE), consta principalmente de dos: la *coordinación* y la *observación*. En un grupo operativo pueden presentarse diversas variaciones en la cantidad de integrantes del EE en cada rol: un coordinador y dos observadores, dos coordinadores y un observador, un coordinador y un observador. La función del coordinador se puede entender, a mi juicio de manera bastante clara, con un término que solía usar Pichón-Rivière (1985), a saber, el *copensor*, es decir, aquella persona quien ayuda al grupo a pensar sobre su hacer con la tarea. Así es como debe entenderse el término *operativo* en "grupo operativo": las intervenciones del coordinador/copensor se valoran precisamente en "términos de operatividad" (Pichón-Rivière, 1985), es decir, si se favorece la ruptura del estereotipo, si sirve de apoyo al cambio. Es por esta razón que la coordinación debe prestar especial atención al rol del portavoz, cuidando que sus intervenciones incluyan la verticalidad del portavoz y la

horizontalidad del grupo. Ahora bien, si desde la coordinación se debe poner especial atención al portavoz, el observador debe dedicarse a registrar la mayor cantidad posible de intervenciones y comportamientos durante la sesión, debe prestar atención a *todo* lo que ocurre, por lo que debe permanecer en silencio hasta cerca del cierre de la sesión, momento en que se le da la palabra para que dé al grupo lo observado por él. Así, mientras la coordinación se aboca al hacer grupal con respecto a la tarea, el observador brinda elementos relevantes para pensar la relación del grupo con la coordinación (Vilar, 2019).

Ahora bien, de acuerdo con lo escrito anteriormente sobre el rol del portavoz, no puede haber confusión posible: el grupo operativo no es algún tipo de entrevista de varias personas al mismo tiempo en donde lo importante sería aquello que cada uno dice por lo que la intención de convocarlas de tal manera no sería otra que ahorrar tiempo y recursos. Por el contrario, el grupo operativo es una modalidad, entre otras, de *entrevista grupal*, un espacio en el que, a partir de una primera consigna por parte de la coordinación, se dan las condiciones para la producción de un *discurso grupal*. En este se muestran las contradicciones, faltas de certeza y conflictos propios de todo fenómeno subjetivo, por lo que cualquier tipo de juicio por parte del coordinador debe ser, más que obliterado, colocado en estado "flotante", a la manera de la "atención flotante" psicoanalítica (Freud, 1912). Como ya mencioné, el material discursivo producido no es un dato que refleje sin más los fenómenos subjetivos, por el contrario, en el grupo operativo es imprescindible siempre prestar atención a los *emergentes* (comúnmente expresados por el portavoz, pero no siempre ni necesariamente). En otros términos, el grupo operativo es coherente con la concepción de sujeto de la psicología social ya que permite entender que el grupo se verá irremediablemente remitido a sus historias "personales", pero también y al mismo tiempo a la historia colectiva (Baz, 1999).

Desde los grupos operativos, el grupo es un campo privilegiado en el que se "dramatizan" (lugar de construcción y "actuación" para y con los otros) los fenómenos subjetivos, es un campo de escucha de la subjetividad colectiva, de escucha de los diversos "pliegues" de los modos históricos de subjetivación y de las posibilidades de las "líneas de fuga" de la producción de subjetividad (Fernández, 2006). Se construyen las condiciones para escuchar las "fantasías grupales" en las que se manifiestan las necesidades, las ansiedades y los ideales e ir hasta ese "no saber" desde el que se forjan dichas fantasías; de lo manifiesto a lo latente (Vilar, 1990), entendiendo por latente, como ya he escrito bastante (sabrán disculpar y entender la reiteración), no alguna significación "enterrada" y por lo tanto preexistente[165] sino lo que *late ahí todo el tiempo* (Fernández y de Brasi, 1993). En otras palabras, el grupo operativo posibilita al grupo reelaborar "los procesos que nos constituyen como sujetos, muchos de ellos provenientes de dimensiones

[165] Lo que se opondría a lo expuesto en el programa de indagación conceptual, en el que sostuve que el sentido es producido en el encadenamiento significante y no expresado por él, además de la pormenorizada crítica a toda hermenéutica de sí llevada a cabo cabalmente por Foucault.

inconscientes" (Baz, 2000, p. 247). Durante las sesiones se busca favorecer la construcción de un lugar y momento que fomente la manifestación abierta de los conflictos, los prejuicios, los mitos, los juicios morales, señalando los distintos "obstáculos epistemológicos y epistemofílicos" (Baz, 2000, p. 248), denunciando y desafiando así las concepciones que sin más se dan por ciertas, los estereotipos, así como aquello que tienda a ignorar la dimensión histórica y por lo tanto sirva de apoyo al detenimiento, a la cristalización característica de toda institución. De igual manera, se busca animar la reflexión acerca del proceso grupal mismo durante la dinámica de las sesiones.

Continuando con cuestiones más concretas, con la implementación como tal, un elemento importante es el *encuadre*. Villar (2019) enlista los puntos que debe contener: procedencia y nombres del equipo entrevistador, propósito de las entrevistas, tema a tratar, tiempos y espacios para las entrevistas (contrato), roles o papeles tanto del equipo entrevistador como del grupo entrevistado. Siguiendo a la autora, el encuadre es relevante debido a que permite "anclar", por así decir, las entrevistas en un "aquí y ahora", permite hacer explícita la condición *situada* de la investigación pero, más allá de esto, de lo que se trata con el encuadre es de agregar un elemento más de lectura del proceso grupal. Por esta razón, me parece, no es casual que Vilar reitere la importancia de tomar en cuenta en todo momento la "ruptura" del encuadre; los ejemplos más comentados son los atrasos en cuanto a los horarios acordados, ya sean del equipo entrevistador o del grupo. Si en el encuadre se establece que la duración de cada sesión será de una hora, y este tiempo varía al extenderse más de una hora o reducirse, debe someterse a interpretación para indagar la dinámica grupal: quizá el grupo llegó tarde y para "reponer el tiempo" el equipo entrevistador decide extender el horario. Ambas situaciones son susceptibles de interpretarse, tanto la del grupo llegando a deshora como la del equipo entrevistador al recorrer el horario: ¿por qué el grupo llega tarde, acaso es resistencia sobre algún tema tratado en la sesión inmediatamente anterior o quizá no es una cuestión del tema sino de oponerse a las reglas del equipo entrevistador? O bien, ¿al extender el horario el equipo entrevistador se muestra complaciente con el grupo o será que le interesa más la "extracción del dato" que la elaboración de la tarea?

Para dar paso al segundo momento de este apartado, en el que expongo el uso que hice de la entrevista grupal en esta investigación, debo explicitar que fue en función de los comentarios de Vilar (2019) sobre el encuadre[166] que decidí categorizar las entrevistas que yo realicé como "formales" cuando se llevaron a cabo con encuadre de por medio, y como "informales" o "improvisadas" cuando no contaron con encuadre.

Se presentaron cuatro factores propios del trabajo de campo que me llevaron a transitar de mi primera propuesta de hacer grupos operativos a finalmente

[166] Así fue en esta investigación. Lejos está de mi intención desconocer o subestimar otros criterios.

abandonarla y realizar otra modalidad de entrevista grupal. El primero fue el poco tiempo que los grupos podrían dedicar a las entrevistas, con todo y que en el encuadre se planeaban con duración de no más de una hora por sesión. Tanto en Eviternum como en Total Determinación la mayoría de los integrantes están comprometidos en otras actividades por lo que los ensayos se concentran en los fines de semana, sumado a que la mayoría de los conciertos son también agendados de viernes a domingo, por lo que el tiempo como tal para ensayar, para ejercitarse como grupo y "no perder condición" es reducido. Se agrega a lo anterior que yo mismo tuve que dividir las visitas con los grupos cada dos semanas, un fin de semana con uno, otro fin de semana con otro, por lo que de limitarme al encuadre expuesto por Vilar (2019), tendría una hora de sesión cada dos semanas con cada grupo, y eso en caso de que en sus apretados tiempos pudieran dedicar una hora del ensayo al grupo operativo. Debo hacer explícito que esta dificultad fue considerada como tal por mí, ya que de parte de los grupos nunca recibí negativa alguna, todo lo contrario, desde el primer día me mostraron su completa disposición para ser interlocutores de esta investigación. Sin embargo, después de varios meses de visitas, yo mismo fui comprendiendo que la rigidez de un encuadre como tal de grupos operativos no iba acorde con la dinámica grupal que ya tenían, por lo que decidí que sería esta investigación la que se modificaría en función de su dinámica grupal en vez de forzar a esta última a modificarse según los intereses de la investigación.

El segundo factor es que ambos grupos ya estaban constituidos desde hace muchos años, lo que tuvo sus beneficios y sus obstáculos. El beneficio fue, por supuesto, que el discurso grupal ya estaba conformado, notorio desde mi primera visita con ambos grupos. El obstáculo se dio precisamente durante la entrevista grupal *formal* que fue grabada y durante la cual se hizo exposición del encuadre a seguir: solicité permiso para grabar la entrevista en audio, me presenté a mí y al proyecto de investigación, así como un breve resumen de dónde venía mi interés en el tema, expuse los tiempos y número de sesiones planeados (tres sesiones de una hora), agradecí el tiempo que me habían permitido estar con ellos en sus ensayos y conciertos "y es gracias a este tiempo que me interesaron dos cosas en particular que me gustaría pudieran profundizar, una es por qué hacer música de manera grupal, y la otra es qué es ser músico". Pues bien, en esta situación el discurso grupal ya establecido se mostró como obstáculo porque la "formalidad", la "seriedad" (en sus palabras) que la envolvió fungió a manera de interferencia con la dinámica grupal que ya tenían, disolviéndola, por así decir. Más puntualmente, me refiero a que durante la entrevista grabada con el Ensamble Coral Eviternum en la que seguí el protocolo expuesto por Vilar (2019), la dinámica grupal desapareció para dar lugar a una "entrevista individual en grupo": los integrantes del coro guardaban su turno para hablar, cada uso de la palabra iba dirigido hacia mí, no hubo intervenciones sobre las respuestas de los demás, integrantes que suelen hablar mucho en otras ocasiones no intervinieron aún cuando los demás los

animaban[167], en general se creó un ambiente de seriedad bastante cercano a la solemnidad. Habían pasado quizá unos veinte minutos cuando Ismen dijo "oigan, pero el chiste es hacer respuestas grupales y como que cada quien está hablando desde sí mismo", aproveché el momento para comentar "sí, ahora que lo dice Ismen, sí… no sé por qué están tan diferentes, o sea, ya llevo algunos meses por acá con ustedes y pues… hasta los desconozco", lo que desató algunas risas, como fue mi intención. En respuesta a mi comentario, dijeron cosas como "es que nos pusimos serios", "es que pues es para tu investigación", "sí, para que se escuche bien la grabación", "ah, ¿entonces sí podemos echar desmadre?". A partir de ese momento, se restableció el discurso grupal sin alcanzar la fluidez a la que ya me tenían habituado.

Sin la intención de llevar a cabo alguna interpretación aventurada, considero necesario realizar algún comentario sobre la posible afectación negativa de la grabación: durante mis visitas, he escuchado en más de una ocasión que como tarea en la FaM es muy común que les pidan alguna grabación; también he escuchado la importancia que tienen los videos para la difusión del coro pues antes de contratarlos los interesados suelen pedirles algún video (es mucho menos común que pidan asistir a algún ensayo para escucharlos en vivo, pero ha sucedido alguna vez). Ni qué agregar el álbum grabado de canciones originales por Total Determinación que, como tal, en palabras de Iván ya queda "para la posteridad, ya dejamos un legado". Es decir, dentro del ámbito de la música la grabación tiene connotaciones muy profesionales, por lo que se ponen "serios" y "formales".

Gracias a alguna práctica de entrevista desde la concepción de grupos operativos llevada a cabo durante el segundo trimestre del posgrado, estoy convencido de que se requiere *tiempo* para que los grupos integren los pormenores de dicha modalidad de entrevista grupal, de manera similar a como un analizante no pasa a diván desde la primera sesión. Siguiendo lo anterior, el tercer factor que me llevó a modificar mi primera intención fue no contar con tiempo suficiente para que los grupos integraran la forma de trabajo del grupo operativo, falta de tiempo por parte de los grupos como para dedicar, por así decir, tres sesiones a ejercitarse en las particularidades del grupo operativo y otras tres sesiones para la elaboración de la tarea; sumado a lo ya comentado sobre que cada sesión estaría separada de las demás por dos, tres o hasta cuatro semanas.

El cuarto factor está relacionado con el anterior: ya que los grupos no estaban habituados a la dinámica del grupo operativo, sería absurdo haber realizado alguna

[167] Por ejemplo, animaban a Diego (tenor en ese entonces, actualmente ya no forma parte de Eviternum) a que contara "lo que pasó en la cocina ese día", y Diego o no entendió, o no recordó, o no quiso contarlo. Lo inhabitual es que Diego suele ser muy extrovertido, y durante la entrevista comentada, simplemente no dijo ni "sí", ni "no", permaneció en silencio sin más. También ocurrió que, me pareció, algunos esperaron a que se detuviera la grabación para participar: después de detenida, Nacho dijo muy seguro "es como todo, para hacer algo, necesitas ladrillos y cemento, es como todo" y después Rosario "para que sepas, porque igual te sirve, Ismen dijo una vez que si cuando estuvo en la FaM ya hubiera estado con nosotros, no se hubiera salido".

intervención según los emergentes de la sesión. Cuando, durante la sesión grabada, tenía la intención de retomar temas importantes que surgieron durante conversaciones casuales a lo largo del trabajo etnográfico, ellos sin más lo daban por tema ya tocado. Por ejemplo, siguiendo algún comentario durante la sesión de entrevista grabada, yo decía "sí, eso me recuerda a la vez que platicamos sobre eso, que ustedes comentaban tal cosa…", el grupo lo recibía con un "sí, así es", o un "ajá, sí recuerdo que lo platicamos", y a mis solicitudes de profundizar, repetían la anécdota de cuando lo platicamos anteriormente.

Estos cuatro factores dan cuenta de lo que me llevó de mi primera propuesta de hacer grupos operativos a finalmente abandonarla. A ello se agrega que las entrevistas no fueron por demanda de intervención, tampoco hubo figura del observador y por lo tanto la ausencia de un EE como tal. Si bien pedí al Ensamble Coral Eviternum la oportunidad de realizar al menos dos entrevistas grupales *formales*, es decir, con encuadre, sólo pude realizar una con estas características. Debo reiterar que los grupos siempre se mostraron dispuestos a colaborar, nunca recibí una negativa por respuesta y, sin embargo, después de varios meses de visitas, entendí que de realizar más entrevistas con encuadre actuaría como agente de la institución académica.

Entonces, finalmente no realicé grupo operativo. Expongo a continuación lo que sí realicé y cómo el trabajo de campo me llevó a ello. Durante la entrevista grabada y con motivo de la "solemnidad" que la rodeaba, hice el siguiente comentario: "no sé por qué parece que ahorita cuesta tanto trabajo, si *ya habíamos tenido dos entrevistas grupales antes* y todo salió muy bien, de hecho no sé si recuerden que en la primera comenté que justo así pensaba las entrevistas grupales". Con ello me refería a dos entrevistas grupales *improvisadas* (sin encuadre), que surgieron casualmente durante mis visitas. La primera el primer día que asistí al ensayo de Eviternum y fue facilitada como entrevista grupal porque se trataba de un grupo ya constituido. Durante la comida de ese día había una plática conjunta, es decir, no había "grupitos" con conversaciones por separado. Esto ayudó a que, justo al terminar de comer todos escucharan cuando Óscar, maestro del coro, me preguntó "oye, ¿entonces necesitas ayuda con tu tesis o cómo?" y al yo responder con una breve exposición de mi investigación, hiciera las veces de una *primera consigna* para producir y hacer circular el discurso grupal: hacían comentarios dirigidos a mí, también respondían a cosas que alguien más decía, agregaban comentarios a manera de sumatoria o a manera de contradicción sobre la intervención de alguien, por momentos parecía que se olvidaban de mí para tratar el tema entre ellos, cada una de mis intervenciones la trataban de manera grupal. Tanto así, que debido a la hora no pude sino cerrar, diciendo algo como "muchas gracias por permitirme estar con ustedes de aquí en adelante, sólo hacer énfasis en que más adelante y si está bien por ustedes me gustaría hacer algunas entrevistas grupales y sería así, justo como lo que acaba de pasar… lo único que lamento es no haber grabado". En esta primera ocasión, los temas fueron sobre todo centrados

en la institución económica, en las vías que los llevaron a la música y el sentido de dedicarse a ella, así como en los prejuicios sobre las actividades artísticas. Debido a lo improvisado de la entrevista no pude siquiera hacer anotaciones pero, por supuesto, no demoré en realizar la nota de campo lo más detallada posible.

La segunda entrevista grupal improvisada sucedió varios meses después de iniciadas las visitas con Eviternum[168]. Durante una comida, platicaban sobre algunos estudiantes nuevos en el coro sumados en un proyecto recién iniciado de zarzuela[169]. La plática llevó a algunas anécdotas de cuando conocieron a integrantes de otros coros y, entre otras cosas, se hizo mención de si la preferencia sexual se veía reflejada a primera vista. Óscar en algún momento mencionó "ahí en la FaM, todos según bien machines[170] pero cuando nos íbamos de gira les salía lo gay… ya hasta era broma, decíamos que mientras más se alejaba el avión más les salía lo gay", acompañando sus palabras de un gesto con la mano como de un avión alejándose. En ese momento yo, sin intención de iniciar una entrevista grupal sino por una auténtica inquietud (el investigador en psicología social estaba muy entretenido y pasando un muy buen rato como para estar atento a todo), pregunté primero si según su experiencia es verdad que en las artes hay más homosexuales y, segundo, de ser así, a qué se lo atribuyen. Óscar asintió, ofreciendo la respuesta impersonal asumida por el sentido común de los dos hemisferios del cerebro y cómo "el hemisferio femenino" es aquél que se utiliza en las artes dada su relación con las emociones en tanto opuestas a la razón. Por supuesto, con la oportunidad de poder indagar más sobre el tema de personas involucradas en el mundo del arte, el investigador en psicología social, ya bien atento, no se dio por satisfecho con dicha respuesta impersonal, por lo que insistí "¿pero ustedes cómo lo han vivido?" pregunta que sirvió a manera de consigna, iniciando una segunda entrevista grupal *informal* o *improvisada*, cuyo tema central fue la sexualidad y sus relaciones con la música, se habló de las diferencias y relaciones entre técnica y expresividad, de la distinción entre los imaginarios de las anatomías femeninas y masculinas pero también en cuanto a los cuerpos y sus excesos. Para cuando se dio esta segunda entrevista, el grupo ya sabía que yo solía tomar notas en mi celular por lo que, al primer comentario dije "oigan, voy a tomar unas notas en el celular, ¿va?".

Pues bien, junto con las notas de campo de la totalidad de visitas, usé de manera importante esas dos entrevistas *improvisadas* cuando preparé la entrevista *formal*, por lo que se podría decir que hice tres entrevistas grupales, siendo la tercera la que usé para profundizar en los temas de las dos anteriores. Estas tres

[168] Se deberán recordar las dificultades para continuar las visitas con Total Determinación, siendo esa la razón de que en este apartado me refiero sobre todo a Eviternum.

[169] Género musical teatral de tradición española. Con la única finalidad de ilustrar y a sabiendas (y con la advertencia a quien esto lee) de lo poco precisa de la comparación, se podría decir que es algún tipo de "ópera ligera".

[170] Mexicanismo para referirse a la cualidad considerada tradicionalmente como varonil: heterosexualidad y posición activa en los acercamientos sexuales.

entrevistas, por lo tanto, estuvieron bastante lejos del grupo operativo. En otros términos, las particularidades de los grupos modificaron el devenir de esta investigación. Pero no tan sólo, también es importante mencionar el estudio profundo de los supuestos básicos de los grupos operativos: algo central, que cualquier grupo operativo o cualquier intervención bajo la *concepción* de los grupos operativos no puede echar de menos es, precisamente, la *elaboración de la tarea grupal* que, como mencioné al inicio de este apartado, lleva la marca del psicoanálisis de orientación kleiniana, patente en la remisión a la depresión y ansiedad. Así, más allá del encuadre, de los roles y funciones de los grupos y del EE, la elaboración de la tarea es lo específico de los grupos operativos. Sin ella, no hay grupo operativo posible. Por mi parte, el programa de indagación conceptual que construí cuenta, sí, con un componente importante de psicoanálisis, pero es el freudiano y lacaniano, incompatible[171] con las apuestas de Melanie Klein. En función de lo anterior hago explícito que en las entrevistas grupales no fue de mi interés la elaboración de las dos ansiedades básicas kleinianas sino, más bien, algo así como "producir oleaje" en el discurso grupal, lo que está estrechamente relacionado con la dimensión de lo *latente* (lo que *late-ahí-todo-el-tiempo*).

Me parece que la pregunta central es, más allá de las cuestiones concretas de la tarea grupal y del encuadre, si las entrevistas grupales posibilitaron la producción de un discurso grupal. Me permito responder de manera afirmativa a la vez que aclarar que con las entrevistas grupales no pretendí acceder a algún tipo de "verdad objetiva", a lo "efectivamente ocurrido" sino a los fenómenos subjetivos, a los sentidos que sostienen y mandan las relaciones con uno mismo, con las instituciones y con los otros. Ya sostuve en un apartado anterior que el yo, en tanto construcción imaginaria, se posiciona como fuente y origen del discurso, sin embargo, la concepción de sujeto (diferente del yo) de la psicología social por mi compartida abre la posibilidad de una escucha diferente: hace posible, sí, escuchar los procesos identificatorios (es decir, imaginarios) de los que el yo está construido, pero también los procesos tanto institucionales como grupales que son hablados en el sujeto. Abandono así cualquier concepción que me haga cómplice de las tendencias de unidad imaginaria del yo, que pretenda encontrar un sentido único presumiblemente escondido en las profundidades y que podría ser desenterrado por medio de la intervención del investigador.

A continuación dedico algunas palabras al desmontaje del campo: el proceso como tal inicio sin yo haber estado completamente al tanto, y se dio en función de los tiempos de entrega institucionales del programa de posgrado. Al despedirme durante una de las visitas, hice saber a Óscar y a Luis de Eviternum que la investigación me exigía dedicarme a otras labores; tenía por delante la muy ardua labor de construir el segundo apartado del Capítulo II, e iniciar el apartado de elaboración y producción de saberes (Capítulo IV) así como la sección de

[171] Incompatibilidad no es desvaloración. No es mi intención restar valor ni importancia a lo que la investigación en psicoanálisis y en ciencias sociales debe a Melanie Klein.

Reflexiones Finales, todo ello para verme en la posibilidad de cumplir con la entrega del borrador de esta comunicación al terminar el 6to trimestre. Les dije “entonces pues ya me verán menos por acá, pero sí, claro que seguiré viniendo… seguimos en lo dicho, en cuanto termine vengo y les cuento todo”, la respuesta de Óscar fue “sí, por supuesto, no te preocupes… cuando puedas aquí eres bienvenido, cuando puedas”, y la de Luis “claro que sí, no te preocupes, aquí tienes tu coro”. Seguí visitándolos, con mucha menos frecuencia. De esas visitas, las más recientes, ya no he tomado notas, no he realizado notas de campo y he intentado, en lo posible, evitar contrastar lo que he ido concluyendo con lo que *miro* y *escucho*. A la fecha, aún dudo si solicitar a Eviternum formar parte del coro. Lo que me lo impide son otras ocupaciones, otros planes a futuro. Puesto de otra manera: lo que me detiene es la posibilidad de no poder asistir a todos los ensayos, o a los conciertos, una vez que ya cuenten conmigo. Aún no está decidido.

Para empezar a cerrar este capítulo, me gustaría profundizar en un tema: el dispositivo de esta investigación está integrado, entre otros elementos, por la etnografía y por las entrevistas grupales. Ambas estrategias fueron imprescindibles en los hallazgos del trabajo de campo, por lo que no está de más llevar a cabo algún comentario sobre su puesta en marcha conjunta. En primer lugar, es imprescindible recordar el presupuesto que orienta esta investigación: los procesos subjetivos están atravesados por la dimensión simbólica, siendo el discurso parte importante de ella. Al escribir que la subjetividad está “atravesada” por lo simbólico me refiero a que la subjetividad no sólo se encuentra articulada en el discurso sino que ella misma es producida desde ahí. Ahora bien, es por medio tanto de la etnografía como de las entrevistas grupales que hay producción de discurso. La diferencia entre ambas es que durante la etnografía yo me fui incluyendo en el discurso de los grupos, mientras que las entrevistas grupales posibilitaron la producción de un discurso grupal en el momento. En otras palabras, al hacer etnografía no desde alguna noción difusa de lenguaje sino en una concepción específica de él, hice un uso diferente al que viene dado desde la etnografía antropológica (Barley, 1983; Rabinow, 1977; Wacquant, 2000). Asimismo, se debe recordar que una de las consecuencias de la dimensión simbólica es la producción de algo exterior a ella, que no forma parte de la estructura (significante) pero que tampoco es sentido ni significación (dimensión imaginaria): la mirada, la voz, la escucha o, puesto de otra manera, una *erótica del cuerpo*.

Ya comentado el tratamiento de lo generado en la práctica etnográfica, abordaré a continuación lo relacionado con el manejo de lo producido durante las entrevistas grupales. Como comenté anteriormente, dos de las tres entrevistas grupales fueron improvisadas, por lo que quedaron incluidas en el registro del diario de campo del día correspondiente, mientras que la entrevista formal fue transcrita a partir de la grabación. Así, una vez con el material registrado, ya sea en las notas de campo en cuanto a las entrevistas improvisadas se refiere, o en audio y transcrito lo producido en la entrevista formal, me dediqué a la relectura del *texto*. Al realizar

el ejercicio de *re*visión de aquellos textos, de los cuales los primeros tenían más de un año de haberlos escrito, fueron inevitables las *sorpresas*, la aparición de lo *inesperado*. No me refiero a algún tipo de epifanía en su sentido trascendental sino a la consecuencia de la lectura *retroactiva*, después de muchos meses de visitas, después de muchas otras lecturas, de muchos otros seminarios, de muchas otras conversaciones con compañeros y compañeras y de debates y discusiones con docentes. Así las cosas, decidí que daría el mismo tratamiento a todo el material registrado, sin distinguir si se trataba de notas etnográficas o entrevistas grupales.

El procedimiento que seguí y que de manera amplia y general se podría relacionar con los diferentes "niveles de observación" expuestos por Baz (1994), fue que una vez que me dejé sorprender por la lectura retroactiva, continué la lectura de la totalidad del material registrado, dejándome impactar por los inesperados que encontraba. Posteriormente, llevé a cabo una segunda lectura, pero esta vez, entre corchetes y con letras resaltadas, anotaba frente a algún pasaje o episodio relevante aquello a lo que me remitía. De esta manera anotaba, por ejemplo: "insistencia - pasión", "cuerpo - disciplina", "cuerpo – exceso", "técnica de sí", entre otras. Una vez realizado lo anterior, creí conveniente realizar una lectura más, esta vez con las "claves" entre corchetes ya resaltas en el texto. Mediante esta estrategia inicié el proceso de elaboración de los hallazgos, en tanto las "claves" escritas por mí entre corchetes eran un primer señalamiento de las presencias/ausencias[172] que *laten-ahí-todo-el-tiempo*, es decir, de lo latente. Esta elaboración, que implica la puesta en marcha de todos y cada uno de los elementos del dispositivo de investigación (desde las prácticas atestiguadas gracias al trabajo etnográfico, los discursos producidos en las entrevistas, pasando por las implicaciones del investigador hasta las reflexiones críticas extraídas del programa de indagación conceptual, entre otros), me permitió aventurar, producir una apuesta en cuanto a la respuesta de la pregunta de investigación. Ello es tema del capítulo siguiente.

[172] Lo desarrollado en el programa de indagación conceptual muestra que las ausencias no son meros inexistentes, tiene eficacia, producen efectos.

Capítulo IV: Subjetividades en Insistencia

> ¿En qué momento, sin embargo, podríamos preguntarnos, la música y la poesía se transforman en ruido para los oídos, el misticismo en una superstición, la mística en una bruja perversa, la profecía en un arte simplemente humano y el amor en "goce libidinoso"? E. Cohen[173].

La meta de este cuarto y último capítulo consiste en el ejercicio riguroso de elaboración de lo vertido en el trabajo de campo. Me dedicaré en lo que sigue a la construcción del diálogo entre las herramientas expuestas en el programa de indagación conceptual y lo escrito en mi diario de campo, sumando las lecciones aprendidas gracias a la construcción del breve collage histórico y al estudio de las investigaciones sobre arte en general y música en particular en ciencias sociales, psicoanálisis y filosofía. Esto desembocará en la producción de saberes, por lo que la totalidad del presente capítulo se encontrará en clave interpretativa-conceptual.

Es necesario hacer explícito que la elaboración expuesta en este capítulo resulta no de lo vivido durante la práctica etnográfica ni de lo escuchado durante las entrevistas grupales, sino de lo que de ello quedó *escrito* en mi diario de campo. No es mi intención minimizar lo vivido por mí como investigador, por el contrario, me parece que permea de inicio a fin y, sin embargo, no podría dar cuenta de todo ello (estoy convencido de que parte importante se me escapa), lo que no quiere decir que no deje marcas (ejemplo de esto es lo esbozado por mí en cuanto al análisis de mi implicación). Retomo: haber realizado un trabajo de campo de aproximadamente un año y medio (con sus interrupciones), y al haberlo construido sobre todo como práctica etnográfica, el registro por escrito fue fundamental debido a que: 1) *estar-ahí-en-situación* me permitió hacerme no sólo de discursos sino también de prácticas, así como de *miradas*, *voces* y *escuchas* que, en sí mismas, no son producciones habladas; 2) la lectura de lo escrito ayuda a contrarrestar las ineludibles lagunas de memoria cuando se trata de evocar eventos ocurridos hace muchos meses. Así, estos elementos heterogéneos (discursos, prácticas, miradas, voces y escuchas) fueron "traducidos" a lo escrito, con todas las implicaciones que dicha labor conlleva. Entonces, el diálogo construido y explicitado en este capítulo no fue con mis recuerdos, mucho menos con mis vivencias, sino con mi *escritura*. De ahí que no deba sorprender la repetición de algunos textos en lo que sigue, en tanto fueron útiles para elaborar y producir saberes en más de un sentido.

Por lo tanto, haré uso de fragmentos de mi diario de campo para la elaboración y producción de saberes meta de este capítulo. Como se recordará, tuve la oportunidad de grabar en audio una de las entrevistas grupales, por lo que

[173] *La Venus Desdoblada: En Torno a la Filosofía del Amor en Ficino* (Cohen, 2009, p. 139)

también haré uso de fragmentos de la transcripción que hice de ella. Los fragmentos serán escritos con la mayor fidelidad posible, serán extraídos casi textualmente tanto de mi diario de campo como de la transcripción de la entrevista, salvo una excepción: he tomado la decisión de no usar nombres, de no indicar de ninguna manera quién dijo o hizo tal cosa. Surgirá, quizá, la pregunta de por qué hacerlo así, si ya en el capítulo precedente los señalé sin más. Pues bien, decido hacerlo de tal manera porque quisiera mantener, dentro de lo posible, la atención de quien lee esta comunicación en *lo grupal*. Pienso que usar nombres podría llevar a hacer alguna lectura "individualizante", del tipo: "Déko dijo esto… pero antes había dicho tal otra cosa… podría ser que lo que pasa *con él* es…", y desdibujar así lo grupal. En todo caso, la única indicación que mantengo de distinción es la del maestro del coro ya que señala, por su posición de fundador y "experto", relaciones de poder.

Como se verá, las relaciones construidas entre los elementos heterogéneos del dispositivo desembocaron en reformulaciones del armazón expuesto en el programa de indagación conceptual, por lo que aquello que comunicaré en los apartados siguientes está lejos de ser un mero ejercicio especulativo. Pretendo demostrar su pertinencia y relevancia al redireccionarlas hacia otros fenómenos sociales en los que, confío, mostrarán su utilidad para trazar y empezar a transitar posibles caminos hacia la transformación social, tan urgente en nuestro tiempo. Lo anterior, en otras palabras (y que por otro lado, ya lo había escrito en el capítulo precedente), implica que el trabajo de campo no es un ejercicio de "recolección de conocimientos" en el que la totalidad de los discursos y prácticas de los grupos interlocutores serían transparentes al investigador, sin más. Por el contrario, la *producción de saberes* implica, precisamente, que no hay saberes de antemano, previos a la práctica de la investigación esperando ser "des-cubiertos" (pienso que una de las tareas fundamentales e imprescindibles es problematizar lo que aparenta obviedad y transparencia, es decir, *hacer visible lo obvio*). Quisiera iniciar con aquella advertencia de Freud (1900), justo antes de presentar su primer intento de figuración de aparato psíquico: "Tenemos derecho, creo, a dar libre curso a nuestras conjeturas con tal que en el empeño mantengamos nuestro juicio frío y no confundamos los andamios con el edificio" (p. 530). Quede la advertencia, sin interpretarse como signo de tibieza o de titubeo.

I. Erótica del Cuerpo: Transubjetivación y Autosubjetivación

> Dices ‹‹yo›› y estás orgulloso de esa palabra, pero lo más grande es aquello en lo que no quieres creer, - tu cuerpo y su gran razón: que no dice ‹‹yo››, sino que hace ‹‹yo››. F. Nietzsche[174].

[174] *Así Habló Zaratustra. Un Libro para Todos y para Nadie*. Fragmento de "De los Despreciadores del Cuerpo" (Nietzsche, 2023, p. 45).

Durante el trabajo de campo tuve la oportunidad de escuchar cómo fue la primera vivencia en tanto intérpretes de varios de los integrantes de Total Determinación y de Eviternum. Fue terreno común la mención de la existencia de un gusto previo por la música, sin ser suficiente para llevarlos a practicarla. Algunas de aquellas vivencias son las siguientes: *él [el baterista] me dijo que si armábamos una banda pero nel, yo le dije que no sabía nada de música, que pues cómo; él me dijo que pues entonces yo tocara el bajo y él tocaba la batería y así inició, fue idea de él*. Esta otra anotación que hice en mi diario de campo, refiriendo una conversación ue tuve, señala en el mismo sentido: *nunca sintió antes una inclinación muy importante por la música ni el canto, [dice] que sí le llegaban a dar ganas de entrar al coro de la UAM-I (en donde estudió la licenciatura) pero que nunca lo hizo porque "siempre había algo más importante", desde las clases mismas y tareas pero también las amistades e ir a tomar, por ejemplo. Asegura que en ese coro de la iglesia fue su primera experiencia y que fue sólo como pretexto para ver a su pareja de entonces*. Y más adelante, en la misma anotación y con motivo de la ruptura de aquella relación sentimental: *continuó en el coro, "primero la verdad para evitar los rumores, de que dejé de ir y que si algo pasó, mejor decidí seguir yendo normal aunque él estuviera ahí; y segundo porque ya le estaba agarrando gusto, cantar y pues aprender que si una guitarra se agarra así, o que si el piano y las notas"*.

Por otro lado, la decisión de practicar música también fue, en algunas ocasiones, "negativa", es decir, por no elegir otra cosa: de entre varias opciones, se eligió la música porque causaba menor rechazo. Comparto un par de anotaciones: *"yo estoy en coro desde 1988, sólo había tres optativas [en la escuela en la que cursó el nivel medio superior], guitarra, teatro o coro y no me gustaba la guitarra ni el teatro… y pensé en que ya me gustaba cantar y por eso me metí al coro pero estuve un año en la congeladora. Me dijeron que primero debía escuchar y ya después me ponían a cantar"*. Otra situación similar: *"pues la verdad yo me metí a la música para evitar hacer ejercicio […] sí, o sea yo en la prepa me metí a coro nada más porque ya sabía que los que iban a coro no tenían que ir a educación física"*. Resulta interesante que también sucedió alguna "decisión negativa" ya estando en la música: las opciones eran entre interpretar algún instrumento o cantar: *"se metió a la voz porque no sabía ni quería tocar ningún instrumento, no quiso, no le gustaba, por eso pues él en la voz"*.

Ahora bien, una de las interlocutoras sostiene lo siguiente que, de primera impresión, parece contraponerse a lo precedente: *"a mí en mi caso sí fue desde siempre, desde muy pequeña que ya tenía ese impulso, desde muy pequeña ya escuchaba ópera y ya sentía ese impulso, esa como pasión, esas ganas"*. En otra conversación sobre el mismo tema, me platicó que su "primera influencia" (son sus palabras) fue uno de sus hermanos mayores, quien le prestaba música; él le mostró

la ópera *Carmen*[175] cuando ella aún se encontraba en la infancia. Posteriormente, ya cursando el nivel medio superior, una de sus hermanas mayores la invitó a un concierto del coro en donde cantaba, la interlocutora dice sobre ello: *"decidí seguir sus pasos"*. En otros términos, las anotaciones apuntan a problematizar la noción sobre algún supuesto impulso, talento o don innato para la música, es por tal razón que consideré importante comentar el último fragmento ya que si bien señalaba en tal sentido, posteriormente se coloca la "influencia" de los hermanos, es decir, el vínculo.

Se recordará que Foucault (1982) usa la palabra *transubjetivación* para describir la transformación del sujeto en las técnicas de sí cristianas. Sostiene que dicha transformación permite distinguir tajantemente un antes y un después del sujeto, por lo que se distingue a la manera de una transformación no tanto ni necesariamente "radical", sino "de golpe". Puesto de otra manera, la transubjetivación sería una transformación *súbita* siempre que se convenga en entender por ello un proceso relativamente rápido (en comparación con la *autosubjetivación*, que comentaré en seguida) e imprevisto. A mi parecer, tal es lo que *ocurrió* (énfasis en el uso del pretérito) mediante las primeras interpretaciones musicales, es decir, al empezar a tocar algún instrumento o cantar. Dicen que ya existía una inclinación previa por la música, disfrutaban escucharla, pero tal inclinación no fue suficiente para llevarlos a practicarla. Fue común que diversas situaciones los orillaran a la música; en las viñetas de campo compartidas antes: la propuesta de una amistad, de una pareja sentimental, o para evitar alguna otra actividad.

Así, mediante las primeras interpretaciones ocurrió una transformación: *[una de las integrantes] siguió en el coro por pura rutina, pero después fue ya por gusto, ya apartaba los días "uy, ese día no puedo porque tengo ensayo con el coro… es decir, ahora sí que ya no había otra cosa más importante*". A lo largo de una conversación sobre lo que en Eviternum llamaron "cohibición" o "represión" (usaban la palabra de manera indistinta) a la que la música se enfrentaba, me platicaron una anécdota de cuando dieron clases de canto a un grupo de adultos mayores: *"Ellos ya tiene cosas ya muy arraigadas y sacarlos luego de ahí es muy difícil, no, pero… me fui por otro lado en donde […] comencé a dejarles algunos ejercicios para que tuvieran un poquito más de actividad y se movieran, y era bien vaciado [curioso] porque generalmente los señores comenzaron a irse hasta la parte de atrás y comenzaron a ser bien latosos, parecían niños, jugando y haciendo no sé qué tantas cosas […]. Y cuando comenzaron a soltarse más en una ocasión de despapaye, igual comenzó a salir un poquito más toda la cuestión sexual"*; a lo que otro integrante agregó: *"y comenzaron a cantar mejor"*. Cerraron tal anécdota con lo siguiente: *"y vaciado [curioso] porque ellos como que en lugar de quedarse en una cuestión […] de lo sexual se fueron mucho más atrás y comenzaron a ser como*

[175] Del compositor vienés Georges Bizet, sobre el libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halévy, la ópera fue estrenada en 1875.

niños, otra vez". Es importante resaltar que en esta última situación, el grupo de adultos mayores ya estaba conformado, por lo que no sin alguna precaución, interpreto que el "soltarse", el empezar a "ser latosos, como niños, jugando", estuvo en relación con esta manera diferente de relacionarse con ellos mismos y con los otros que les posibilitó el canto. En continuidad con lo anterior, comparto una anotación que realicé con motivo de una misa a la que acompañé a Eviternum: *Al iniciar la ceremonia, me sorprende lo "juguetones" que están, es decir, el pianista por ejemplo, en el teclado tocaba la pieza pero a la vez hacía algunas improvisaciones "divertidas" que todos arriba*[176] *parecíamos entender porque nos reíamos, mientras que la gente de abajo*[177] *parecía no notarlo, tampoco los sacerdotes*. Relaciono las dos viñetas anteriores ya que así como Eviternum vio la *transformación* en los adultos mayores, así yo como investigador los veo a ellos: divertidos, traviesos.

Pero esta transformación no es exclusiva del canto, también ocurre con motivo de la interpretación de algún instrumento musical, para muestra el siguiente fragmento: *"entonces ya en ese año que estuve trabajando […] ya me compré mi bajo, y sí fue otro pedo, porque con los otros*[178] *nomás nos dejaban ensayar una hora, con sus instrumentos y no sé si tú has tocado un bajo, pero ese estaba bien culero, todo duro […]. Sí fue todo diferente, porque ya podía practicar en mi casa, y me di cuenta de que ya podía sacar cosas solo"*. Durante una plática con una de las instrumentistas de Eviternum, usó la referencia a la "magia" a manera de mostrar este cambio importante en el posicionamiento subjetivo; comparto dos anotaciones sobre ello: *"quizá suene muy cliché pero el día que fui a dejar mis papeles*[179] *yo no lo podía creer, era como estar en un cuento de hadas, para mí era increíble estar ahí, era mi sueño, lo que había hecho toda mi vida"*. El siguiente fragmento tiene la misma referencia a la magia, con un muy marcado intento de distinción con otras subjetividades que podría llamar, descriptivamente, como "subjetividades no involucradas en la práctica de la música": *"O sea, no sé cómo lo ves tú que has ido a los ensayos, pero es muy diferente escuchar a tocar… sí te cambia, es muy diferente, va a sonar cliché pero es algo como mágico"*. También: *"sí, por ejemplo, nosotros escuchamos otras cosas, tenemos ese entrenamiento; la música comercial que pusimos hace rato tiene muchos errores: de afinación, de tiempos y demás pero pues la gente no lo nota; esa es nuestra preparación, nosotros sí nos damos cuenta, sabemos eso… nosotros lo escuchamos pero la gente cree que es fácil"*. Más allá de la cuestión especializada del disciplinamiento musical que les permite notar cosas que "el común de la gente" no, lo que quisiera resaltar de este fragmento es el cambio de posicionamiento subjetivo mostrado por medio del contraste entre ellos

[176] Me refiero a todos los integrantes del coro. Escribo "arriba" porque era la ubicación en donde nos encontrábamos en la iglesia: arriba, sobre la feligresía y frente al altar.
[177] Es decir, la feligresía (ver nota anterior).
[178] Se refiere a una banda local quienes, en ese entonces, invitaban a los miembros de Total Determinación a sus ensayos y, después, les prestaban los instrumentos para que practicaran.
[179] De inscripción a la Facultad de Música, de la UNAM.

mismos y los no músicos quienes “creen que es fácil”; se posicionan en un habitar el mundo distinto.

Esta transformación conlleva, por supuesto, la creación de sentidos que no formaban parte de su universo de significación y, como tales, modifican de manera importante la manera en que habitan el mundo: *“Es una cuestión de educación, [los demás, los no-músicos] no creen que la música sea importante como para enseñarla desde muy niños, siendo que la música está en todas partes, desde que nacemos estamos rodeados de música pero no se le da la importancia que tiene… sí, es una cuestión de educación”*. La siguiente anotación igualmente lo muestra: *“Yo sí estuve dispuesta a dejar novios, a dejar de salir, amistades y fiestas. En la prepa era que me invitaban a una fiesta o así y decía que no, porque tenía que practicar”*. En alguna ocasión me platicaron que un día los contrataron para un evento privado fuera de la Ciudad de México, para el que contactaron a un violinista que sabían vivía en la localidad en la que sería el evento, sin embargo, él había dejado la música hacía tiempo; como favor especial, el violinista aceptó acompañarlos, viéndose en la necesidad de conseguir un violín prestado: *“él ya no quería tocar, ya llevaba tiempo que lo había dejado, ni daba clases ni nada […], pero ya después nos dijo que luego de la boda [el evento al que los acompañó] volvió a tomar el violín, que regresó a la música, se le había olvidado cómo era y lo que la música tiene para darle”*.

Ahora bien, es cierto que esta transformación subjetiva, que he decidido nombrar, siguiendo a Foucault, *transubjetivación*, no permanece sin modificaciones. Nada en el trabajo de campo me permite conjeturar que en cada nueva interpretación musical se repita tal transformación súbita, “de golpe” que caracteriza a la transubjetivación; por el contrario, esto sólo ocurrió en los primeros acercamientos a la interpretación musical. A pesar de ello, pienso que a partir de la implantación de este modo diferente de habitar en el mundo producto de la transubjetivación, ocurre otra modalidad de transformación subjetiva que consiste, a su vez, en ejercitarse en ella (en aquella modalidad diferente y nueva de habitar el mundo). Entonces, una vez ya involucrados como intérpretes, se dedican a mantenerse y continuar por las vías de dicha transformación mediante una práctica sobre sí mismos, práctica para la que es muy común la analogía con el deporte. Por ejemplo, me platicaron de una época al inicio de Total Determinación en la que estuvieron muchos meses sin guitarrista, situación que de ninguna manera los desalentó: *“pues pensábamos ‘tiene que llegar un guitarro’, y pues no se escuchaba mal, se escuchaba chido; nos seguíamos viendo para no perder práctica… y bueno, la neta también era pretexto para tomar… pero nel, la neta sí era primero la música, si hubiera sido por la chela ya ni hubiéramos tocado ni sacado el tema de la banda. La música era la parte importante, la chela nos llevó a la música, tomar nos daba ganas de tocar y bueno, ya tener una rola propia nos animó a sacar más”*.

En el mismo sentido está la siguiente viñeta de campo: *"Luego saliendo de los conciertos se iba a practicar*[180]*… ah, porque así es, es como un deporte. Si dejas de practicar ya no tocas igual, también por eso me gusta estar en Eviternum, porque sigo tocando… o sea, tantos años de tocar y si lo dejo es como si todo lo que he hecho en mi vida, algo que he hecho* toda *[enfatiza la palabra "toda"] mi vida, se fuera a la basura, si dejas de practicar ya echaste todo abajo"*. Por supuesto, las declaraciones en el sentido de que la práctica de la música está lejos de ser enteramente grata se hicieron presentes en tanto el tema está estrechamente relacionado con la exigencia continua de la música: *"Es que la mayor parte del tiempo lidiamos con esas frustraciones, no. De que no nos sale, y realmente si te das cuenta nunca nos va a salir a la perfección, porque siempre estamos aprendiendo, siempre"*. En el mismo sentido, el siguiente fragmento: *"elegí música porque pues yo pensé que era música así como la que escuchaba y todo eso, pero no… resulta que no, ya adentro vi que había que estudiar mucho, y eso yo ni me lo imaginaba, no creí que fuera tanta dedicación"*. Asimismo, no faltaron los comentarios sobre lo que sucede cuando se deja de practicar: *"era buena tocando viola*[181]*, después se salió y ya no era tan buena, pero tampoco tan mala… pero bueno"*. También en el caso de quien se forma en canto: *me platican que cuando salió*[182] *de Eviternum siguió en otro coro, pero en donde no había clases individuales por lo que siente que perdió mucho nivel"*.

Así las cosas, este otro proceso de transformación subjetiva, que a diferencia de la transubjetivación es lento, gradual, coincide en tales características con el proceso que Foucault estudia en las técnicas de sí paganas y que llama *autosubjetivación*. Quizá, a pesar de ser esquemático y por lo tanto no del todo preciso, podría servir para ilustrar ambos procesos lo siguiente: la transubjetivación sería una transformación subjetiva *a pesar de ellos mismos* (que no buscaron, que les fue sorpresiva), mientras que la autosubjetivación sería un proceso por el cual *buscan* transformarse a sí mismos. A mi parecer, sería despistado distinguir ambos procesos por medio de lo "radical" o de la "profundidad" de la transformación subjetiva. No, pienso que siguiendo a Foucault, una de las diferencias entre ambas, pero de ninguna manera diferencia menor o que pueda minimizarse, se encuentra en función del *tiempo*[183]: una es súbita, rápida; mientras que la otra es gradual, la transformación está en el proceso mismo.

Ahora bien, Foucault coloca la transubjetivación y la autosubjetivación en contextos culturales, sociales e históricos distintos, según lo revisado y expuesto en el primer capítulo. Sin embargo, me parece que ambas resultan ser útiles para dar cuenta de los hallazgos del trabajo de campo. Por su parte y de acuerdo con sus

[180] Se refiere a Jaqueline Du Pré, famosa cellista británica.

[181] Comentario sobre una ex integrante de Eviternum.

[182] Comentario sobre una cantante que estuvo fuera de Eviternum durante alguna temporada.

[183] La otra diferencia fundamental es, tal como quedó expuesto en el primer capítulo, la noción de *verdad* en cada situación. Más adelante abordo el tema de la verdad en mi investigación.

metas, Foucault las usa para *describir* un proceso subjetivo de transformación en una situación específica, de ahí que no los use posteriormente, que no los agregue al conjunto de sus categorías analíticas porque, precisamente, él no las usa a manera de *conceptos* sino, como ya escribí, se sirve de ellas para *describir*. Por mi parte, pretendo hacer un uso conceptual de ambas al intentar ya no describir sino *dar cuenta* de un fenómeno, por lo que resulta indispensable su puesta en relación con el resto de los conceptos. Tal vía es ineludible al formular la siguiente pregunta: ¿cómo dar cuenta, a su vez, tanto de la transubjetivación como de la autosubjetivación? En otras palabras, se trata de responder por un lado al por qué las primeras interpretaciones musicales desembocaron en una transformación subjetiva súbita (transubjetivación) y, por el otro, a dar cuenta de las razones de que a partir de tal primer momento se comprometieran en el estudio, en la práctica continua de la música (autosubjetivación). Estoy convencido que apostar por el cuerpo, tal y como fue delineado en el primer capítulo, es una vía que vale la pena seguir.

Comparto a continuación algunas de las anotaciones de mi diario de campo en las que me apoyé para construir una probable respuesta a las interrogantes planteadas en el párrafo anterior. Durante un ensayo ocurrió que al cantar en ensamble una pieza, dicen: *"esa creo que ya la habíamos cantado, porque aquí en mi carpeta ya la tengo con muchas marcas de respiración"*. Después de varios meses de trabajo etnográfico, era la primera vez que escuchaba algo similar: en la particella los y las cantantes marcan las respiraciones. De hecho, en este ensayo en particular, se realizaron muchos comentarios sobre la respiración, lo que atribuyo al número importante de piezas nuevas o que retomaron después de algún tiempo. Decían cosas como la siguiente: *"ahí en esa frase en una sola respiración… si no se puede, en dos pero creo que sí se puede en una, porque si no, se escucha muy cortado"*. Posteriormente se ilustra la corrección sugerida cantando el fragmento en cuestión y, en seguida, los y las cantantes marcaban sus partituras. En primer lugar, lo anterior me remite a las reflexiones de Quignard (1998) estudiadas en el segundo capítulo, sobre todo aquella en la que sostiene que la música violenta al cuerpo humano, lo somete (por mi parte, se me ocurren pocas cosas tan "intrusivas" como la modificación de la respiración misma). Las marcas en las partituras sobre cómo hacer con el cuerpo están lejos de ser exclusivas de los cantantes: a una de las instrumentistas pregunté para qué usaba el lápiz durante los ensayos, escribo a continuación lo que anoté en mi diario de campo sobre ello: *"Ella me dice que suele anotar cosas como la dirección del arco, si va para arriba o para abajo 'porque para abajo es un sonido como más contundente, sí es diferente'"*.

Por supuesto, además de las indicaciones de respiración que quedan anotadas en las particellas, atestigüé muchos de los ejercicios que realizan. Comparto un par de ellos, tal como los registré en mi diario de campo: *[el maestro] realiza unos ejercicios con todos "vamos a vocalizar con trompetillas", se refiere a los labios cerrados y sacar aire, de manera que al salir el aire, los labios vibren. La*

indicación que repite es "sin presionar los dientes". El siguiente es uno de los ejercicios más completos que presencié dado que, además del ejercicio en sí mismo y de las correcciones, fue acompañado de una explicación detallada antes de iniciar: *[el maestro] toma un popote de los que tienen unos dobleces casi hasta arriba para doblarlo en dirección a la boca (el popote es como de los que vienen en las cajas individuales ya sea de jugo o de leche, sobre todo para niños), y explica usando el popote como ejemplo de la boca, la garganta, el pecho y los pulmones, explica que la voz debe pasar por la parte de atrás de la garganta, en lugar de pasar por la parte de debajo de la boca. Usa un ejemplo "es como hacer una felación… o sea, si la hacen con la quijada se cansan, así que así no… piensen, es la diferencia entre comer una manzana y un plátano ¿no? ¿Cómo comen la manzana? Pues así (toma su puño y se lo lleva a la boca como si lo mordiera), ven… aquí se ve cómo la fuerza la hacen con la mandíbula. Pero qué pasa con un plátano, lo comen diferente (y abre la boca redonda, simulando tener un plátano en la boca), el trabajo no lo hace la mandíbula sino la parte de atrás de la garganta"*.

La modificación, los usos extra-ordinarios del cuerpo, van más allá del mecanismo de producción de la voz, lo que se demuestra en las diferentes maneras de realizar lo que llaman "apoyatura". Algunas viñetas en ese sentido, primero la siguiente sobre dos de los tenores de Eviternum, que acaeció durante la práctica solista de uno de ellos: *Al retomar la canción [el tenor A], se levanta [el tenor B] del piano y canta junto con [A], muy cerca de frente. Al terminar, [B] dice de broma, "órale, ¿qué no ves que estoy dando clase?*[184]*" y se sienta de nuevo al piano. Al repetir la pieza, [B] se levanta de nuevo a cantar con [A], y al terminar la canción [B] dice "veo que a [A] le vibra la lengua bien acá", y [A] "sí, es que es la que me da el apoyo, la lengua tiene que estar vibrando" […]. Me quedo pensando en la vibración de la lengua, nunca se me había ocurrido ya que en los ensayos es algo que no se ve, como lo que decían en otros comentarios sobre la analogía con toser.* Sobre esto último (la analogía con el toser), el siguiente fragmento, en extremo interesante: *dicen "uy, sí… además de que es diferente enseñar canto a un hombre y a una mujer, porque el maestro nos dice, para algo que le decimos 'apoyatura', que tosamos y ya lo haces, y sientes pues cómo toser repercute en todo el cuerpo, hasta en el ano y demás… pero por ejemplo, el maestro nos dice 'siente cómo se jalan los huevos*[185]*', y pues eso ¿cómo se lo explicas a una mujer? Puedes tratar de explicar o hacer que se lo imagine, pero pues ¿cómo se lo puede imaginar, o cómo se lo puedes explicar para que lo entienda?".* A continuación, una de las viñetas más sobre este tipo de analogías, esta vez sobre la risa: *En una pieza nueva, el maestro corrige a [A], quien pregunta "¿dónde va el estómago?", el maestro responde "así como te ríes", y [A], literalmente, ríe tocando su estómago, y dice "ah, ya… va aquí". Entre las pausas, veo que [A] ríe varias veces tocando su estómago*.

[184] En esa ocasión se encontraba dando clase de piano a un niño, hijo de una de las cantantes más recientes de Eviternum.

[185] Los "huevos", manera muy informal de referirse a los testículos.

Por último, durante una muy interesante conversación, pude escuchar el primerísimo papel que atribuyen a la sexualidad en la música, tal como ilustran las anotaciones siguientes: *"a mí mi profe*[186] *me decía que… creo que era la única que faltaba en el grupo de tener relaciones y sí me atinó… porque algo veía, no, como que algo veía que no funcionaba bien en mí, en mi emisión de voz y todo eso"*. Continuando con lo anterior, hicieron la siguiente intervención, durante la misma conversación: "*pues sí es importante, o sea, en mi caso fue un parteaguas, porque primero inició mi vida musical y después mi vida sexual, mi vida sexual empezó más tarde que mi vida musical, y sí fue un parteaguas. Cuando yo llegué con él*[187]*, me preguntó que si ya había tenido sexo y le dije que no, y yo sí notaba que me costaba entender y hacer algunas cosas que, por ejemplo, él*[188] *entendía más rápido", aunque lo dice en serio, todos ríen y hacen comentarios. Sigue contando "sí, pero por eso, ya una vez que inicié mi vida sexual es que ya pude entender muchas cosas, me di cuenta de lo que tenía que hacer, ya podía entender lo que me decía el maestro, los ejemplos que me ponía... la verdad sí fue un parteaguas"*. Aún en la misma conversación, y sobre el mismo tema, otro de los tenores interviene: *"[el maestro me preguntó] 'oye, ¿tú ya has acá o todavía no?' y le dije que sí, entonces me dijo 'ah, pues así como allá, así también tienes que hacer o sentir', y sí es diferente"*. Un comentario más en el mismo sentido: *"La música nos permite incluso hacer una conexión directa con nuestra sexualidad porque… porque nos enamoramos y esto va conectado con nuestra sexualidad, quieras o no… el hecho simplemente de ver al otro a los ojos ya estás haciendo el amor con él"*.

El conjunto de lo anterior bien se podría resumir en la siguiente frase: *"como cantante tu cuerpo es tu instrumento, y es importante saber las cuestiones técnicas, pero no nada más porque no hay que dejar de lado la expresividad"*. De acuerdo con ello, la práctica de la música convoca, requiere un uso extraordinario del cuerpo que no es sino *exceso*. En otras palabras, la práctica de la música conlleva un uso del cuerpo que difiere del ordinario, del cotidiano, del de todos los días. A mi parecer, los procesos tanto de transubjetivación como de autosubjetivación se encuentran estrechamente relacionados con este *desborde*, este *exceso* que produce la práctica de la música en el cuerpo, cuerpo que no está de más reiterarlo en este momento, difiere del organismo. La transubjetivación, súbita, sorpresiva, transformación a pesar de los intérpretes, devendría con las primeras afectaciones al cuerpo erógeno, al "despertarlo"[189], al "tocarlo", al "llamarlo", al "convocarlo", al

[186] No se refiere al maestro de Eviternum, sino a su primer profesor de coro, de hace muchos años.

[187] Se refiere al maestro de canto de Eviternum.

[188] Señala a uno de los tenores de Eviternum presente también durante la conversación.

[189] No crearlo ni producirlo. Como se recordará, en el primer capítulo expuse que el cuerpo erógeno tiene como condición lo simbólico y lo imaginario, por lo que, virtualmente, todos estamos sujetos a un cuerpo erógeno. Profundizo en el tema durante el tercer apartado de este capítulo, dedicado a la música como práctica de verdad.

"usarlo"[190]. Pienso que de ahí las múltiples analogías con la sexualidad, entendida en el sentido corriente del término. Ahora bien, por su parte, la autosubjetivación no sería sino un ejercitarse gradualmente en este uso extraordinario del cuerpo, en las maneras de convocarlo.

Así las cosas, la transformación propia, meta de la técnica de sí, consistiría en explorar y transitar las vías que convocan al cuerpo erógeno, exploración en la que el tiempo es uno de los factores más relevantes. Así, este primer apartado sirve, de cierta forma, a manera de introducción a este capítulo, por lo que lo escrito en los párrafos precedentes será argumentado de manera más rigurosa durante los apartados siguientes.

II. De la Técnica de Sí a la "Técnica de Nosotros"

En el apartado precedente, mi intención fue empezar a introducir la relevancia del cuerpo erógeno para la reflexión rigurosa de la práctica de la música. Hice uso de los dos procesos que Foucault describe al estudiar las técnicas de sí en la filosofía pagana y en los primeros siglos del cristianismo, ello para dar cuenta de dos momentos: 1) la transformación subjetiva producida en los primeros acercamientos a la interpretación musical, y 2) la práctica de la música como forma de construcción lenta, gradual, de sí mismo. Ambas las relacioné con el cuerpo erógeno. Ahora bien, lo que el trabajo de campo me ha permitido visibilizar es que dicha construcción propia llevada a cabo mediante la música no es sino una práctica *grupal*: la autosubjetivación se lleva a cabo por medio de la práctica grupal de la música. En este segundo apartado colocaré algunos fragmentos de mi diario de campo que permiten sostener esta apuesta por la construcción grupal tanto de Eviternum como de Total Determinación y, posteriormente, desarrollaré mi concepción del devenir de tal construcción subjetiva grupal en función de lo aprehendido en el primer apartado, así como las implicaciones de ello.

Algo que me resultó llamativo desde el inicio del trabajo de campo fue el primerísimo lugar que ocupa lo grupal en los ensayos. Entiendo, por comentarios que escuché durante las visitas, que cada uno de los integrantes practican por su cuenta en otros momentos. Sin embargo, he podido notar que los ensayos están lejos de ser no más que el momento en que unen lo así practicado. Empiezo a elaborar con el siguiente comentario en relación con los ejercicios de respiración revisados en el apartado anterior y a manera de ilustración de cómo ella es afectada de manera grupal: *"yo recuerdo que el maestro[191] nos ponía un ejercicio, no sé si los demás se acuerdan, nos ponía a meter la mano en el pantalón de alguien más, y sí era meterla algo de frente, pero antes de alcanzar los genitales, era para sentir la respiración y sí sirve, porque ya cuando ves cómo lo hace alguien más, ya entiendes tú cómo debes hacerlo, y ya te sale"*. Comparto otra anotación de mi diario

[190] Me dispenso por el titubeo en cuanto al nombrar. Se debe a que, al término de la escritura de esta comunicación, no quedé convencido de ninguna de esas maneras de nombrar aquello que presencié durante el trabajo de campo.

[191] Se refiere al maestro de Eviternum, si bien en alguna época previa.

de campo: *el maestro estaba revisando una pieza, cuerda por cuerda*[192]*, corrigiendo primero a las sopranos. Me llama la atención que les dice algo como "están tomando la respiración muy exagerada, sí se puede tomar desde antes y terminar bien la frase… sino pues túrnense para respirar, son tres, para que no se escuche ese vacío porque las tres están tomando aire al mismo tiempo". Antes de la repetición posterior a la corrección, esperaba ver que las sopranos se pusieran de acuerdo pero no. La siguiente vez, ya no se escucha cortado, por lo que imagino que no tuvieron necesidad de ponerse de acuerdo porque están acostumbradas a escucharse entre ellas, entre todos*.

Como escribí antes, la práctica en momentos y espacios distintos a los del ensayo grupal se ve modificada por este último, aún a nivel de la creación, en el sentido de las canciones originales de Total Determinación: *"el bajeo con que inicia Los Lunes al Sol*[193] *lo saqué yo, ese bajeo es mío, ya después le dije al baterista que le pusiera algo de batería, y siempre ha sido así, la base primero, primero siempre bajo y batería, ya después la guitarra y la voz, el vocal nos decía 'cuando tengan la rola me dicen, para ponerle letra'"*. En relación con lo anterior, acerca del papel de las canciones originales de Total Determinación, un fragmento de lo que registré con motivo de una conversación que versó sobre dicho tema: "*O sea, yo ahorita estoy tocando en Destroyers*[194] *pero soy músico invitado, o sea, no es mi banda, no puedo disponer de ella". Me llama mucho la atención toda la última frase, así que hago una pregunta general "¿cómo?", y responde "pues sí, o sea estoy desde el inicio pero no es mía […] soy fundador, pero me invitaron a fundarla, no es mía por eso le dije al Costal*[195]*, no quise dejar morir a Total [Determinación] porque es mi banda que es algo como lo que me dijo el Costal cuando hablé con él, me dijo que sí le latería un chingo regresar a Total porque es su banda, y con Rabia Proletaria*[196] *está tocando puro cover, y yo le dije que cómo, que yo sabía que Rabia Proletaria era banda de originales y me dijo que sí, pero que él no estaba cuando las hicieron, así que para él es tocar covers, me dijo 'de tocar mis rolas a covers, mejor mis rolas'"*. Lo anterior muestra que las canciones originales de Total Determinación han sido compuestas en grupo.

Una de las preguntas que me surgieron en su momento fue: si la práctica de la música tiene relación con el desborde del cuerpo, es decir, con el uso de este en tanto erógeno, ¿por qué no realizarla en solitario? Escribo a continuación algunas viñetas en las que queda establecida la relevancia de la práctica de la música en grupo. Una de las mezzo soprano me platicaba de una temporada en la que dejó Eviternum, me contaba: *"yo tenía ganas de regresar, pero no sabía si me iba a aceptar […] ya después me dijo que sí, que no había problema y así regresé […]*

[192] Por "cuerda", se refieren a los registros de las voces: sopranos, mezzo sopranos, tenores, bajos. Así, cuando dice "a ver, cuerda por cuerda" se refiere a revisar no cantante por cantante, sino a las mezzo soprano juntas, a las sopranos juntas, a los tenores juntos, etc.

[193] Título de una de las canciones originales de Total Determinación.

[194] Nombre de otra banda de la que también forma parte.

[195] Cofundador de Total Determinación.

[196] Nombre de otra banda de la que el Costal formó parte.

somos como una familia, y sí llegamos a discutir y todo pero pues me gusta estar ahí, me gusta cantar". ¿Por qué buscar regresar a cantar a un ensamble coral, por qué no hacerlo por su cuenta? A su vez, una de las instrumentistas, al platicar acerca de la importancia de no perder práctica, de no dejar su instrumento y de seguirse ejercitando como intérprete, dice: *"Pero ¿sabes? ahorita de todos modos sí, la verdad aún pienso en tocar en una orquesta, sí quiero tocar cosas más difíciles, sí quiero mejorar porque sí me gusta la música, en un punto no dejo de pensar en que sí quiero tocar en una orquesta. O sea, sí me gusta tocar con Eviternum, pero también estaría padre tocar en el Auditorio, por ejemplo"*. Es por demás interesante que al tratar el tema de mejorar como intérprete, introduce comentarios sobre continuar participando en grupos, en Eviternum pero también su anhelo de formar parte de alguna orquesta.

Sobre el mismo tema, me permito compartir un largo fragmento del maestro del coro: *"uno puede a lo mejor tocar un instrumento y cantar o… sí, o sea, puede hacer música solo si uno quiere pero no luce de la misma forma, desde mi punto de vista. Es […] en el momento en que uno comienza a trabajar con más gente, tiene… un… sinfín de… de posibilidades, no. Posibilidades en cuanto a interpretación, en cuanto a matices […] se pueden hacer muchísimas cosas en grupo que estando solos, a fin de cuentas. Además […] pues tampoco es tan fácil ponerse de acuerdo con todos los demás acerca de cómo queremos que suene o qué es lo que queremos en realidad, uno muchas veces tiene como en la imaginación ciertas cosas y ya cuando las empiezas a poner en práctica ya comienza a sonar de una manera muy diferente. Ahí uno se va dando cuenta de qué se puede, qué no se puede, y… todo ese tipo de cosas, no. Y bueno pues a fin de cuentas como las partituras normalmente son… como… indicaciones que nos da el autor, pero ya la manera en que lo desarrollamos es algo completamente diferente, no… ya no nada más es lo que el autor nos quiso dar a entender sino también lo que nosotros estamos eh… … expresando, sí"*. Esta viñeta resulta muy interesante, ya que muestra las complejidades y paradojas de lo grupal: por un lado se afirma que el grupo tiene un enorme potencial, "un sinfín de posibilidades" que sobrepasan la práctica en solitario; pero a la vez se evidencian las dificultades del "ponerse de acuerdo". Lo que quisiera resaltar a mi vez es que lo grupal conlleva alguna suerte de límite a lo "imaginado" a partir del "sinfín de posibilidades": una vez que se pone en práctica, es común que el resultado sea distinto al esperado.

Siguiendo con el comentario anterior, quisiera hacer explícito que así como las dificultades se dan en lo grupal, se tratan de la misma manera. Me fue muy común escuchar durante los ensayos la frase: *"escúchense entre todos, hace falta que se ensamblen más… escúchense entre ustedes"*. También esta otra anotación, por demás interesante: *En algún momento del ensayo, el maestro les dice "quiero escuchar que tal suena sin mí, porque estamos muy acostumbrados a siempre recargarnos en alguien, por ejemplo, hace rato todo se vino abajo porque en quien se recargaban dejó de cantar"*. Esta viñeta me hace reflexionar en que, en el coro, el sostén debe ser en sí mismo grupal ya que, al usar no más que a uno de los

integrantes como soporte, “todo se viene abajo”; otra vez, las dificultades de lo grupal se abordan de manera grupal. Un último fragmento sobre este mismo tema: *uno de los tenores dice “es que no entiendo, por qué la duración de esta nota no la hacemos”, la cellista responde “sí, o sea el pianista no la hace pero sí la está midiendo bien el tenor”. El pianista pide aclarar a qué se refieren, insistiendo en que estaba bien la medición pero termina aceptando que no lo estaba. El maestro interviene “eso es siempre culpa del cantante*[197]*, eh… cuando hay cantantes nunca cuadran los textos [todos ríen]… no, no se rían que es en serio, por eso los instrumentistas nos odian. Lo primero que se hace es cuadrar todo, y ya que quedó, les vas diciendo ‘aquí dame chance, aquí necesito respirar’ y sí, sí se cambia… en otras piezas teníamos compases completos que no estaban en la partitura, en serio. Por eso nos odian los instrumentistas porque llegamos a hacer lo que queremos”*. Este último “llegamos a hacer lo que queremos” se podría matizar, ya que más bien se acuerda con los instrumentistas, se trata de un *hacer grupal* con la dificultad.

Un par de anotaciones para ilustrar la apuesta por lo grupal que hacen quienes son interlocutores de mi investigación. Uno de los tenores de Eviternum, dice: *“yo creo que es una de las razones por las cuales seguimos todos aquí porque aportamos… o sea, como que aportamos algo para con el grupo y este… y el grupo aporta algo para con nosotros”*. El maestro del coro retoma este comentario con la meta de hacer énfasis en lo grupal, desde lo grupal y hacia lo grupal: *“Cada uno de nosotros vivimos las cosas de diferente manera, eh… percibimos las cosas de diferente forma, no, para algunos la tristeza es de una forma, para otros el amor es de otra forma y cosas así por el estilo. Entonces, en el momento en que nosotros estamos trabajando en conjunto, este… cada uno de nosotros de acuerdo a nuestras experiencias vamos enriqueciendo lo que estamos haciendo”*.

Por otro lado, tuve oportunidad de presenciar lo que ocurre cuando no se está habituado al ensayo grupal. La siguiente es una anotación sobre una plática que tuvimos en camino a un evento: *Vamos platicando sobre un pianista que quería que sólo le enviaran las partituras y que le dijeran cuándo son las presentaciones, para no ir a los ensayos; comentamos que no es lo mismo, porque como son un ensamble hay cosas que se deben trabajar durante los ensayos. Me platican de cómo en un evento, un pianista tocaba muy rápido una pieza, y el maestro del coro al pedirle que tocara más lento, el pianista no supo qué hacer, y sólo levantó las manos y dejó de tocar*. Durante el trabajo de campo tuve oportunidad de conocer personas que se iban integrando recién, pero también a quienes se les consideraba parte del ensamble coral pero por una u otra razón asistían poco a los ensayos, por lo que pude presenciar situaciones que no eran habituales. Por ejemplo, el siguiente fragmento: *llama mi atención el hecho de que la violista, a diferencia de los otros instrumentistas, siempre pregunta el* tempo *antes de iniciar. Debido a esto, el pianista en algún momento dice “muchas de estas canciones no son exactas en el*

[197] Resulta relevante aclarar que el pianista es también tenor o, mejor dicho, es tenor que acompaña al piano (no es pianista, sino cantante).

tempo*", y el maestro del coro "sí, hay que irnos escuchando". Quizá sea porque la violista casi no ha ido a los ensayos, no está habituada al "irnos escuchando", es decir, a lo grupal*.

Pienso que es en esta práctica grupal que se lleva a cabo la autosubjetivación mencionada en el apartado anterior. Quede señalado que en el caso de los dos grupos que colaboraron con mi investigación la apuesta por la construcción de sí mismos es grupal y, al ser la vía los ensayos, se lleva a cabo de manera lenta, gradual, a lo largo del tiempo. A continuación algunos fragmentos que ilustran los cambios de posicionamiento subjetivo realizados por medio de la práctica grupal de la música: *"aquí por ejemplo, eh… tenemos que deshacernos de muchas cosas, por ejemplo, yo cuando me subo a un escenario no puedo estar diciendo 'es que yo no puedo hacer tal cosa porque me voy a ver muy femenino', no. 'Es que no puedo esto porque me voy a ver no sé cómo', entonces tengo que quitarme todo eso para que yo pueda expresarme como deba de ser ahí arriba"*. Esta otra viñeta es muy interesante: *"El hecho de que un hombre pueda expresar sus sentimientos no es tan sencillo frente a la sociedad porque luego, luego, incluso… ahorita ya muchas cosas están cambiando pero incluso de chiquitos nos decían 'los niños no lloran, los niños no hacen esto, los niños blah blah blah'… entonces, muchos hombres comenzaron a retraerse con eso… no, y por el otro lado las mujeres, 'las mujeres deben ser unas señoritas, deben ser esto, deben ser lo otro, este… no anden en la calle hasta tales horas, no, quién sabe qué' y cosas así, no, eso también las va retrayendo… y eso […] hacen que nos retraigamos más todavía, entonces cuando llegamos ya a cantar, estamos todos tiesos"*. En primer lugar, hay un señalamiento sobre el papel de lo social, de los discursos y prácticas de subjetivación; por otro lado, al relacionar este último fragmento con el anterior, sucede que la práctica grupal de la música crea las condiciones para un posible devenir de otras formas de habitar en el mundo, no únicamente en cuanto a la música y a todo lo relacionado con ella, sino en lo cotidiano, en el día a día. Hago énfasis también en que estas otras formas de habitar lo cotidiano no tienen por meta oponerse, enfrentarse a los "prejuicios sociales" sino que parecen serles indiferentes (a la manera del extrañamiento de la experiencia estética, de acuerdo con Raymundo Mier), en el sentido de que no hay un *juicio* sobre ellos (no se les considera justos o injustos, correctos o incorrectos) sino, muy por el contrario, se les aborda a manera de obstáculo para la práctica de la música, práctica que (según establecí en el apartado precedente) obliga a considerar las afectaciones que ella tiene en el cuerpo erógeno. Así, "cuando llegamos a cantar" una vez subjetivados desde los discursos y prácticas sociales, "estamos todos tiesos", no hay exceso, no hay convocatoria a la erótica del cuerpo.

Por último, quisiera realizar un comentario más. Al tratar de lo grupal, bien podría parecer que lo abordo a la manera del tan criticado "grupo isla", es decir, como si lo que sucediera en el grupo en cuestión fuera ajeno a otros grupos y a la dimensión histórico social misma. Por mi parte, el fuerte énfasis colocado en la

dimensión institucional, mostrado en la construcción del breve collage histórico, espero me exente de tal crítica. Sumado a ello, comparto el siguiente fragmento como ilustración de una, entre muchas, afectaciones de otros grupos. Como ya escribí en más de una ocasión, en Eviternum es por demás común escuchar albures, comentarios de doble sentido. Pues bien, sobre el tema, el maestro del coro dice: *"Y lo de la jotería yo creo que se empezó a dar… hasta cierto punto era algo muy, muy sutil antes. Pero yo creo que se comenzó a dar un poquito más adelante cuando él [refiriéndose a uno de los tenores] entró a… a cantar conmigo [dice el lugar, que prefiero no escribir]. Porque ahí en [dice el lugar de nuevo] la gran mayoría, son gay. Entonces, allá pues todos joteamos [ríe]. O sea es parte de ser… Es parte del ambiente, o sea uno se integra y a jotear, no [risas]. Entonces cuando él y yo ya estábamos por fuera, pues seguíamos joteando, no. Y de ahí pues ya le empezaron a entrar así como los demás y ya, pues todo el mundo a jotear [risas]"*. Este fragmento se encuentra en relación estrecha con el conjunto de lo anterior, con la modificación de los "prejuicios sociales", con el ambiente en Eviternum de albur y doble sentido. Aquí el maestro del coro recuerda que parte importante del cómo se comportan en Eviternum, llegó desde otro grupo.

Tal como se desprende de lo precedente, es importante que la práctica de la música sea grupal, con todas las posibilidades y las dificultades que conlleva. Ahora bien, de acuerdo con el apartado anterior, la práctica de la música afecta, convoca, "despierta" al cuerpo erógeno, lo que remite al exceso de los cuerpos, a su desborde, lo *pone en acto*, y de tal ponerlo en acto se trataría la autosubjetivación, la construcción propia de manera gradual. Por lo tanto, una de las interrogantes que abre es cómo pensar las afectaciones grupales al cuerpo erógeno. Las conjeturas escritas a continuación están fundamentadas en lo revisado en el primer capítulo sobre el cuerpo, sobre lo grupal y el vínculo, pero modificadas de manera importante en función del trabajo de campo.

De acuerdo con lo revisado en el programa de indagación conceptual, las técnicas de construcción que llevan a cabo los sujetos sobre sí mismos, Foucault las llama *técnicas de sí*. En ese lugar realicé algunas advertencias acerca de la interpretación que realizo de la obra de Michel Foucault, por lo que en este momento quisiera recordar no más que dos de ellas. La primera: es ajeno a mí pensar que cuando Foucault estudia las técnicas de sí, al definirlas como técnicas que los sujetos llevan a cabo sobre sí para transformarse a sí mismos, se refiere a una relación ajena a lo social. Las investigaciones de Foucault apuntan sobre todo a mostrar las complejas relaciones entre verdad, sujeto y poder (Foucault, 1983, 1984). Así las cosas, en cuanto a la técnica de sí se refiere, para Foucault es imprescindible el papel de la verdad, tal como hace explícito en el curso *La Hermenéutica del Sujeto* (Foucault, 1982) y, al sostener que la verdad misma tiene una historia (Foucault, 1975), se concluye que tales *formas de veridicción* (Foucault, 1984), así como la gubernamentalidad y las técnicas de sí, deben abordarse en función de lo que podría llamarse *discontinuidades acontecimentales*, lo que no es

sino otra forma de decir que la dimensión histórica es inevitable. Entonces, a mi parecer, sería extraviado abordar la obra de Foucault como si, al hablar de las prácticas del sujeto sobre sí mismo, dejara de lado la dimensión histórica y social.

Esta primera advertencia está motivada por el hecho de que Foucault solía usar la palabra "individual" para referirse a la técnica de sí, por lo que valdrá la pena algún comentario sobre ello. La referencia a lo "individual", por mi parte, la uso para *describir* (pienso que también hace así Foucault), y no como herramienta *teórica-conceptual*, lo que la haría entrar en relación con otros conceptos y terminaría por generar una contradicción con los desarrollos previos que hice sobre la subjetividad colectiva. Entonces, al decir que Foucault estudia la técnica de sí desde lo individual, me refiero a que así es como las describe, y no a que dé cuenta de ellas de esa manera. El uso de lo individual como descriptivo no es inusual en la obra de Foucault, por ejemplo, se le puede leer en *Seguridad, Territorio, Población* (Foucault, 1977), cuando estudia el debilitamiento del pastorado cristiano causado por lo que en ese momento llama *contraconductas*, una de las cuáles dedica un desarrollo importante, a saber, el ascetismo. Se refiere a una de sus características de la siguiente manera: "Creo que la ascesis, en primer lugar, es un ejercicio de sí sobre sí, una suerte de cuerpo a cuerpo que el individuo libra consigo mismo y en el cual la autoridad de otro, la presencia, la mirada de otro son, sino imposibles, al menos no necesarias" (Foucault, 1977, p. 245). Se entenderá que la *descripción* tal del ascetismo de ninguna manera lo hace independiente de las formas de veridicción o de las relaciones de poder y, aún más, por si el contraste no fuera suficiente, la contraconducta que menciona enseguida del ascetismo, es no otra que las comunidades. Ahora bien, también en *La Hermenéutica del Sujeto* (Foucault, 1982) se encuentra el mismo contraste: al estudiar las técnicas de sí en las filosofías epicúrea, estoica y cínica, hace un muy breve comentario acerca de las técnicas de sí "grupales", para lo que menciona las comunidades religiosas de influencia pitagórica no más que para afirmar que en ellas la transformación sobre sí mismos no alcanzaba la compleja elaboración de la llevada a cabo en "lo individual". Así las cosas, las menciones de Foucault a lo individual están lejos de ser escasas, pero debe comprenderse, a mi parecer, que usa tal palabra para describir, sin contenido conceptual.

La segunda advertencia a recordar es que el estudio de las técnicas de construcción propias Foucault lo realiza con personajes privilegiados. Estudia desde el caso de Alcibíades, "destinado" al ejercicio político por sus relaciones familiares, hasta el de uno de los emperadores de Roma, Marco Aurelio. En cuanto a las técnicas de sí cristianas, una de sus fuentes es la vida monástica, para lo que no está de más mencionar, de acuerdo con Ríos (2023), que los monasterios solían ser los espacios que terminaban albergando a los hijos de la realeza: al institucionalizarse la herencia de la corona al primogénito varón, el resto de los hijos comúnmente se dedicaban a la vida religiosa, dentro de los monasterios. Pido que, para lo que sigue, se tengan en cuenta ambas advertencias sobre la interpretación

que hago de las reflexiones de Foucault. Ahora bien, en caso de que se tenga la impresión de falta de argumentación/justificación de la vía que me esfuerzo por recorrer, remito al programa de indagación conceptual, contenido en el primer capítulo de esta comunicación. Para mí es importante recordar tales puntos en este momento, porque en ellos se sostienen de manera importante las apuestas que realizo, en función del trabajo de campo.

Las viñetas del trabajo de campo compartidas previamente señalan, pues, una relevancia de primer orden de lo grupal. Y ya que en el primer apartado coloqué las afectaciones de la práctica de la música al cuerpo erógeno, valdrá la pena conjuntar ambas reflexiones. Así las cosas, la labor en lo que sigue será la de pensar la práctica de la música como forma de construcción de sí mismo, pero en grupo; en otros términos, no una "construcción de sí mismo" sino, más bien, una *construcción de nosotros*. Pienso que el paso de la "técnica de sí" a alguna *técnica de nosotros*, de acuerdo con la generalidad de lo expuesto hasta aquí (programa de indagación conceptual, el rastreo institucional, las investigaciones sobre música en distintos saberes, así como los hallazgos del trabajo de campo), no puede hacerse sino es por medio del *vínculo*. Sin embargo, la técnica de nosotros, en tanto práctica de construcción subjetiva, no puede aprehenderse desde ninguna de las dos modalidades de vínculo expuestas por Freud en *Psicología de las Masas y Análisis del Yo*, a saber, ni desde la modalidad del *ser* (identificación) ni desde la del *tener* (investidura). La elaboración que realizo de las viñetas de campo me orilla a considerar, más bien, *el vínculo desde la mirada, la escucha y la voz*, lo que no es sino otra manera de referirme a la *erótica del cuerpo*. Por lo tanto, *vínculos posibilitados por y desde la erótica de los cuerpos*. Aquí es donde creo pertinente no hablar de técnica de sí sino de técnica de nosotros, conservando a la vez que tomando distancia (con las lecciones freudianas y lacanianas de por medio) de la apuesta foucaultiana.

La *técnica de nosotros* es una de mis apuestas para abordar los fenómenos grupales, pero sólo aquellos en los que se lleva a cabo el proceso de autosubjetivación. Como escribí ya, las afectaciones a los cuerpos son imprescindibles, pero no tan solo: tales afectaciones son posibilitadas por la práctica de la música que, al realizarse de manera grupal, hace vínculo desde la mirada, desde la escucha y la voz, lo que de acuerdo con los hallazgos del campo, podría colocarse de la siguiente manera: *mirarse mirado*, y *escucharse escuchado*. La dimensión de la mirada es imprescindible en cuanto a lo grupal se refiere; se recordará que una de las características del grupo es que esté compuesto de un *número numerable de personas* lo que, pienso, remite precisamente a que todos y cada uno de quienes *hacen grupo* miran y son objeto de la mirada de todos los demás. Sobre la escucha, queda ilustrado con la reiterada frase de los ensayos: *escúchense, deben escucharse entre todos*. Así las cosas, la práctica grupal de la música, en Total Determinación y en Eviternum, en tanto forma de construcción propia, es una *técnica de nosotros*.

Para cerrar este apartado, quisiera compartir un par de reflexiones más, esperando salvar algún malentendido a la vez que desbrozar el camino que aún me queda por recorrer: en primer lugar, ¿acaso *Psicología de las Masas y Análisis del Yo,* por colocarlo como ejemplo por antonomasia de la relevancia de lo social para Freud, así como la noción de *subjetividad colectiva*, no serían ya una aproximación a una *técnica de nosotros*? Pues bien, me parece que en el primer caso es central la identificación[198], es decir, el registro del narcisismo en donde "el yo es el otro y el otro es yo" (Lacan, 1954, p. 149), mientras que con *técnica de nosotros* pretendo colocar el acento no en el yo sino en *la mirada que se mira mirada y la voz que se escucha escuchada*, lo que abre las posibilidades de introducir en la reflexión otras herramientas conceptuales sin por ello dejar de lado lo imaginario y el mecanismo de la identificación, tampoco la dimensión simbólica, el lenguaje. Al seguir al pie de la letra el señalamiento de que el yo es una construcción y no un dato primero, concuerdo en que "entre el sujeto del inconsciente y la organización del yo no sólo hay disimetría absoluta: hay diferencia radical" (Lacan, 1954, p. 96). Expuse que mi apuesta por una técnica de nosotros consiste en abordar los vínculos desde la mirada, la escucha y la voz y no desde la identificación (sin dejarla de lado, como ya escribí), lo que creo puede coadyuvar a introducir la dimensión de la *alteridad* (y alteridad no es otredad) en el campo de lo grupal, tan escamoteada por la tradicional aproximación por medio de las categorías de la identidad, el mito, la fantasía. Lo simbólico es importante porque es, por decirlo así, la condición de su posibilidad; mientras que lo imaginario, me parece, tiende a desdibujar precisamente la alteridad. Para tratar de ser más claro sobre este punto, me permito citar una breve historia de la que Lacan (1955) gustaba: "Entre niños pequeños lo que sucede entraña ese transitivismo fundamental que se expresa en el hecho de que un niño que le pegó a otro puede decir: el otro me pegó. No miente: él *es* el otro, literalmente" (p. 61, cursivas en el original). Después de todo, si el yo no es sino "función de desconocimiento" (Lacan, 1954) ¿qué es lo que *desconoce* si no precisamente esa alteridad que, paradójicamente, nos es constitutiva en tanto sujetos? En cuanto a la subjetividad colectiva, la reflexión está en función del segundo comentario, que expongo en el párrafo siguiente.

En segundo lugar, el alcance de la técnica de nosotros sería, en todo caso, muy modesto. Sería algo así como un "subconjunto" del campo grupal: si bien en todo momento estamos sujetos a grupos y sus fenómenos, la técnica de nosotros daría cuenta de las técnicas de construcción propia en lo grupal e introduciendo la erótica de los cuerpos que, al ser posibilitada desde lo simbólico y lo imaginario, introduce la dimensión social e histórica y, con ella, la institucional. La razón de que mantenga la referencia a la técnica de sí de Foucault, y que será tema a tratar

[198] Es común que el escrito de Freud se abrevie como "Psicología de las Masas", omitiendo la parte final del título: *… y Análisis del Yo,* lo que no es ingenuo dado que produce significación (se recordará que el yo es una construcción producto de los mecanismos psíquicos de la identificación vía el narcisismo). La lectura, como la escritura, no es inocente.

pormenorizadamente en las reflexiones finales, es precisamente porque en la técnica de nosotros, al ser una construcción subjetiva en grupo, conlleva irremediablemente la dimensión política (pero también la de la verdad). Así las cosas, gracias a la elaboración de los procesos de transubjetivación y autosubjetivación interpretados en función de las reflexiones freudianas sobre el cuerpo erógeno y al vínculo posibilitado por él desde la mirada, la escucha y la voz, me veo en la posibilidad de aventurar una respuesta a la pregunta de investigación, respuesta que será delineada en el apartado siguiente.

III. Subjetividades en Insistencia: Entre una Estética Grupal y una Práctica de Verdad

> Honestamente hablando, no puede comprenderse en absoluto el fenómeno trágico si se parte de la noción de arte que se suele esgrimir, es decir, de la única categoría de la apariencia y la belleza; sólo partiendo del espíritu de la música cabe comprender que de la destrucción del individuo puede surgir la alegría. F. Nietzsche[199].
>
> ‹‹Inexpresable y sin nombre es lo que constituye el tormento y la dulzura de mi alma, que, además, es el hambre de mis entrañas››. F. Nietzsche[200].
>
> El hombre es algo que se debe superar: y por eso debes amar tus virtudes[201], - pues sucumbirás por su causa. F. Nietzsche[202].

Tomando en consideración el conjunto de lo anterior, pero sobre todo los hallazgos del trabajo de campo, es que concluyo que el ámbito del sentido, el universo de significación sobre la música, no da cuenta de ninguno de los dos procesos de transformación subjetiva, ni de la transubjetivación ni de la autosubjetivación. En el primer apartado de este capítulo expuse que el involucramiento en la práctica de la música no fue buscado intencionalmente, no fue “mediado” por sentido alguno; por el contrario, o fue meramente fortuito o fue a la manera de una “elección negativa”, es decir, para no involucrarse en alguna otra práctica. Por otro lado, el proceso de autosubjetivación tampoco responde a ellos, a lo que se agrega que una vez en ella, es decir ya que se dedican a la práctica de la música, las actividades y las

[199] *El Nacimiento de la Tragedia. O Helenismo y Pesimismo* (Nietzsche, 2010, p. 108).
[200] *Así Habló Zaratustra. Un Libro para Todos y para Nadie*. Fragmento de “De las Alegrías y de las Pasiones” (Nietzsche, 2023, p. 47).
[201] En el parágrafo que incluye este fragmento, Nietzsche habla de la virtud en tanto nacida de la *pasión*. La virtud deviene alegría y es “el bálsamo extraído del veneno”, “los pájaros cantores que antes eran perros salvajes del sótano”, figuras que también usa en dicho parágrafo.
[202] *Así Habló Zaratustra. Un Libro para Todos y para Nadie*. Fragmento de “De las Alegrías y de las Pasiones” (Nietzsche, 2023, p. 48).

consecuencias que la rodean están más próximas a servir de “inhibidores” que de “motivantes”. Eh aquí uno de los enigmas que me encontré en el trabajo de campo. Compartiré a continuación algunas viñetas para ilustrarlo.

En primer lugar (tema que fue objeto de debate a lo largo del posgrado), que la música no tiene valor social. En cada ocasión que se me cuestionaba tal aserción, argumentando lo contrario, debía aclarar que la afirmación no era mía, sino que lo escuchaba frecuentemente en las visitas a los ensayos de los grupos. Comparto unos pocos fragmentos de mis anotaciones sobre el tema, que estuvo siempre más o menos presente durante todo el trabajo de campo: *“es una cuestión de educación, o sea… creen que cualquiera puede ser músico, que es fácil o que ya viendo dos videos o eso ya pueden cantar o tocar, pero no. O sea, cuando estudias en la FaM debes apartar la cabina, y te la prestan por una hora nada más, y luego llegan otras personas y te preguntan que qué haces, y se ponen a platicar y ya perdiste tu hora de la cabina. Y como creen que es fácil pues te quieren pagar poco [,,,] Es una cuestión de educación, no creen que la música sea importante como para enseñarla desde muy niños, siendo que la música está en todas partes, desde que nacemos estamos rodeados de música pero no se le da la importancia que tiene… sí, es una cuestión de educación”*. Otro fragmento en el mismo sentido: *“la gente que tiene más dinero es la que menos valora, nada más te hacen así un gesto de ‘ah, está bien’ y luego ni un vaso de agua te ofrecen, ni las gracias te dan”*. Por último: “*te puede salir muy bien, así espectacular pero pues la gente no lo nota; también cuando tenemos muchos errores la gente dice que le gustó mucho”. Y el maestro del coro “sí, por ejemplo, nosotros escuchamos otras cosas, tenemos ese entrenamiento; la música comercial que pusimos hace rato tiene muchos errores: de afinación, de tiempos y demás pero pues la gente no lo nota; esa es nuestra preparación, nosotros sí nos damos cuenta, sabemos eso… nosotros lo escuchamos pero la gente cree que es fácil”*. Más allá de que yo comparta o no dicho juicio, considero que lo importante para esta investigación es el hecho mismo de que ellos lo dicen, ya que está en relación con los discursos sobre la música, a la que se dedican.

Por otro lado, la mencionada poca valoración social de la música puede involucrar a la misma familia: *“y luego no sólo es la gente, hay mucha gente a la que sus papás le dicen ‘no, eh, si vas a estudiar música te vas de la casa’ y sí, los corren; muchos padres no te apoyan por lo mismo, que no ven que sea importante y ya les toca pues pagarse su carrera”*. Una de las mezzo soprano me platicó en algún trayecto: *“yo soy abogada pero no me gusta, sí lo ejercí pero la verdad no me gusta, ya sabes, sólo es para darle una carrera universitaria a tus papás, no… porque yo le decía que quería estudiar canto y me decía que no, que con eso me iba a morir de hambre y que mejor algo serio para mantenerme”*. Los sentidos vertidos en estos comentarios son uno de los factores (pero no el único) que me llevó a problematizar su papel en tanto actuantes, efectivos, en los procesos de subjetivación.

A lo anterior se agregan las escasas oportunidades laborales, lo que se ve reflejado (entre otras cosas) en la sospecha acerca de lo adecuado o no de la formación que se recibe: *"Y está más difícil por la competencia, porque pues si quieres ocupar un lugar en una orquesta pues ese puesto se libera hasta que la gente se muere, o sea, no es tampoco que haya mucha oportunidad; y luego pues muchos maestros no te quieren enseñar bien porque eres su competencia, y piensan 'si le enseño bien me puede quitar algún lugar, mejor le enseño ahí más o menos'"*; de ahí la búsqueda de oportunidades laborales independientes. Ahora bien, hay que decir que del total de conciertos de los dos grupos, la enorme mayoría no son retribuidos económicamente sino que, como dicen, *"es evento para darnos a conocer y que nos contraten"*. Y algo que me quedó claro fue que tales eventos "para darse a conocer", rara vez termina en contratos, a pesar de la inversión económica para llevar a cabo tales eventos "de difusión". Por ejemplo, en alguna ocasión que me organizaba con un integrante de Total Determinación para asistir a un concierto, me decía: *"sí, ya es la segunda vez, el segundo intento… el primero no se pudo, nos dijeron que no pero ya habíamos pagado lo del ingeniero de sonido, por eso esta segunda vez pues sí vamos a ir, pues sí para tocar pero, sino, también sería perder ese varo"*.

A lo anterior se suma la reiterada analogía de la música a la manera de un deporte, lo que se traduce en la dedicación constante de tiempo que tiene comúnmente por consecuencia, según lo revisado ya, el rechazo a invitaciones de amistades o de parejas, no asistir a compromisos familiares pero tampoco laborales, ilustrado en la siguiente anotación extraída de mi diario de campo: *le pregunto que si sigue de vacaciones [se dedica a la docencia], y ella "uy, no… si ya tengo mucho trabajo, ya tengo que entregar exámenes de tres parciales y los finales, con todo y guías y pues imagínate, tengo ocho materias… es un buen, la verdad no he terminado; tenía que entregar todo el viernes pero pues no, no lo entregué". Le pregunto si entregó un avance o si no entregó nada, y responde que no, que nada*. Dicha conversación me llamó mucho la atención ya que a pesar de tener tantos pendientes en su empleo y que las fechas de entrega ya habían pasado, no dejó de asistir al ensayo del domingo, a sabiendas de que es ensayo de todo el día. Esta ocasión no fue la única en que supe de algo similar (faltar a compromisos laborales) como muestra esta otra viñeta: *una de las cantantes, me dice "se me pasó recordarte del evento del viernes anterior, del homenaje[203] en la Prepa 4", y yo "uy, ese viernes sí hubiera podido". Ella me cuenta que de hecho faltó a su empleo para poder participar en el concierto de homenaje*.

Estas dificultades, como señalé antes, bien podrían servir a la manera de "inhibidores", por lo que una investigación volcada al orden del sentido no arrojaba elucidación alguna sobre las subjetividades involucradas en la práctica de la música que, no se debe olvidar, en la situación de esta investigación, no es sino una práctica

[203] Homenaje a uno de los profesores de canto del maestro de Eviternum.

grupal. Intenté visibilizar relaciones entre los discursos sociales y las actividades no-musicales involucradas (la convivencia durante los largos ensayos, el reconocimiento de pares y público producto de los conciertos, lo que se conoce en el ámbito como "tocar puertas" buscando oportunidades para realizar algún concierto, entre otras) para tratar de dar cuenta de la práctica de la música, y cada vez arribé a la conclusión de que tales dificultades "no-musicales" están más próximas a hacer las veces de factor para alejar de ella, cosa que no ocurre[204]. Así las cosas, transitar por aquella vía que supone la existencia de sentidos que dirigirían a los sujetos a la práctica grupal de la música no brindó fruto alguno, por lo que me vi en la necesidad de tomar otros caminos.

Comparto a continuación algunas anotaciones de mi diario de campo que ilustran la insistencia en la práctica grupal de la música, a pesar de las dificultades mencionadas con anterioridad y de las que el orden del sentido no brinda inteligibilidad alguna: *"yo creo que así empezamos todos […] por amor al arte, y ya después es que empezamos a ver esas otras cosas [las dificultades] pero pues aquí seguimos; o sea, él [señala al cornista] se salió [de la FaM] pero mira, sigue tocando el corno, lo mismo ella [señala a la cellista] que aunque ya está estudiando otra cosa, sigue tocando el cello aquí y pues tiene que practicar también en su casa… sí, así empezamos todos, por amor al arte"*. Sobre este comentario, el cornista añade: *"a mí mi maestro me ha insistido en que regrese y sí quiero, pero necesito otro instrumento para subir de nivel, pero pues yo no lo he dejado… ahorita luego sí ando medio oxidado, pero ahí ando"*. En relación con el comentario sobre la cellista, agrego lo que ella me platicó, en otra ocasión, de cómo empezó a tocar su instrumento: *"Un día […] llega el profe [de una orquesta juvenil en la que, en ese entonces, ella tocaba el violín] y me dice 'qué, ¿por qué no te pasas al cello?', y yo lo tomé como un reto, y le dije que sí. Pero le dije que no tenía cello, me dijo 'aquí te prestamos uno', después le pregunté que como cuánto necesitaba para un cello porque yo tenía ahorrado para un celular, y me dice que con unos cuatro. Le dije 'vale'… uy, y no sabes cómo me fue en mi casa, con mis papás. Me acababan de comprar un violín más caro para hacer la audición para la FaM, que cómo que ahora me iba a cambiar a cello… uy, no, no sé si decirlo así, si sea la palabra pero como que mi vida en la música ha sido como una tragedia, o no sé, como llena de obstáculos. Si no eran mis papás, era mi maestro al que despedían[205] o así"*.

Se imaginará la importancia de la guitarra en cualquier subgénero del rock, lo que yo sé bien de primera mano. Es por ello que me fue en extremo llamativo lo que me contaron sobre una época en la que en Total Determinación no contaban con guitarrista: *"pues pensábamos 'tiene que llegar un guitarro', y pues no se escuchaba mal, se escuchaba chido[206]; nos seguíamos viendo para no perder*

[204] Pero que sí ha ocurrido, si bien con otras personas. Rozaré este tema en las reflexiones finales.
[205] Se refiere a su maestro de la orquesta juvenil que le propuso cambiarse a cello y que dejó la orquesta al poco tiempo (a las dos semanas).
[206] Se refiere al rock sin guitarra; es decir, sólo batería, bajo y voz.

práctica… y bueno, la neta también era pretexto para tomar… pero nel, la neta sí era primero la música, si hubiera sido por la chela ya ni hubiéramos tocado ni sacado el tema de la banda. La música era la parte importante, la chela nos llevó a la música, tomar nos daba ganas de tocar y bueno, ya tener una rola propia nos animó a sacar más". Algo bastante reiterado en los inicios de Total Determinación, fue la búsqueda de un lugar dónde ensayar: con una banda "del barrio", en la casa de algún integrante pero también de la familia de alguno de ellos (el caso de uno de los primos de un guitarrista, quien terminó formando parte de la banda). Me contaban: *"éramos bien pedos, un desmadre y ya no hubo chance de ensayar en su casa [de uno de los guitarristas], por eso, porque a su jefa ya no le gustó porque éramos bien pedos, y pues ahí vamos, otra vez a buscar dónde ensayar"*. El que una banda de algún subgénero de rock pase más de medio año sin guitarrista, así como las enormes dificultades para encontrar un lugar dónde ensayar[207], podría considerarse como razones de más para alejarse de la música, al menos de la práctica grupal.

Hubo un par de episodios muy interesantes, que me recordaron lo que escribió Margarita Baz sobre la gran exigencia de la formación en la danza, aquellos "comentarios devastadores" de los maestros. Durante una comida, el maestro de Eviternum recuerda sus primeras vivencias en un coro, mientras cursaba el nivel medio superior; hablaba en específico del carácter del maestro con quien estaba en ese entonces. Comparto la viñeta de mi diario de campo: "*Otro día en un concierto, con gente y todo, a alguien hasta le aventó las partituras en pleno concierto", a lo que noto que una de las mezzo soprano asiente, repitiendo de vez en cuando "sí, sí me acuerdo", lo que me hace pensar que tuvieron el mismo maestro de coro. Una de las sopranos dice "ay, no… que feo… o sea para ustedes pero también para el público, estar viendo esas cosas, no", y el maestro de Eviternum "no, yo creo que te forma carácter, te hace madurar, como que te prepara para el ámbito también". La mezzo soprano agrega "sí, o sea yo sí recuerdo que era así y pues todos, como dice, pues con el miedo de que te vayas a equivocar y te vaya a decir algo, no… y muchos se salieron y justo por eso, por el carácter del maestro pero no todos. En mi caso, yo ahí veía si en verdad era mi pasión, qué tanto me apasionaba porque pensaba, que si por algo así me iba a salir era porque en verdad no me apasionaba tanto, como que era prueba de mis ganas de estar ahí"*. El mismo día en que recordaron lo anterior, y durante un trayecto de regreso al terminar el ensayo, la mencionada mezzo soprano, a petición mía de saber más acerca de lo conversado en la comida, me platica: *"así como era de estricto también era igual de generoso; por ejemplo, sólo tenía que darnos una hora y media de coro, no, pero él se seguía, luego nos quedábamos ensayando hasta las 8 de la noche o las 9, así como ahorita con Eviternum, se notaba que le apasionaba mucho lo que hacía, y esa pasión nos la transmitió a nosotros, nunca nos quejamos ni pensamos de que era un abuso estar más tiempo ni nada de eso, lo disfrutábamos mucho… aunque eso sí, hubo*

[207] Basta con entender las dificultades para transportar la batería.

algunos que se salieron, y sí por el carácter del maestro, no aguantaron y se salieron porque sí era así".

Por otro lado, los instrumentistas también llegaron a pasar por la misma "prueba" de no dejarse vencer por las dificultades crecientes. Sobre una plática con el cornista de Eviternum, hice la anotación siguiente en mi diario de campo: *Me cuenta de cuando entró a la FaM y cómo su maestro era muy exigente pero que él lo veía bien; recordé cuando me contaron que uno de los maestros de canto de la prepa, era igual muy exigente y que hasta hacía llorar a sus alumnos; el cornista me dice que él cree que está bien, porque es una prueba de qué tanto te gusta, lo que he escuchado ya varias veces y parece un indicador importante*. Ahora bien, considero que no está de más aclarar que para ellos tales tratos están lejos de ser algún tipo de estrategia para forzar a las personas a abandonar la música, y menos aún el reflejo de algún tipo de "misantropía", consideración excluida por los comentarios sobre el maestro de coro del nivel medio superior, en el sentido de que era "tan estricto como generoso". Sobre este tema, el maestro de Eviternum, ahora en su papel de formador de cantantes, dice lo siguiente: *"cuando quieres deshacerte de alguien no lo tratas mal, la forma es ignorarlo, o sea no lo tratas mal para que se sienta y se vaya… no, sólo lo ignoras, porque si lo ignoras no avanza, no avanza y se sale"*. Quisiera que las viñetas sobre este tema sirvieran para empezar a problematizar la noción de "bienestar", lo que mostrará su propósito y utilidad en alguna propuesta que aventuro en el apartado dedicado a las reflexiones finales.

El bajista de Total Determinación, al contarme los pormenores de los primeros años de la banda, me platica lo que vivió con el ingreso de un guitarrista nuevo: *"le sufrí un buen cuando entró él [se refiere al tercer guitarrista, quien grabó el álbum Música Contra el Poder] porque ya metía cosas más complejas, eran rolas de más de tres notas", lo dice riendo, agregando que dicho guitarrista era quien le mostraba cómo tocar en el bajo "me decía 'mira, tocas aquí y luego cambias acá', me mostraba así en dónde porque yo no sabía notas, ya ahorita ya sé, que si un La va aquí, un Sol o un Mi dónde van"*. Y aún durante los planes de "reestructurar[208]" la banda: *"supe que lo invitaron [al baterista] a otra banda aunque ya ni tenía batería porque la vendió por lo de su morra[209]; entonces pues yo me enteré y pensé 'si aceptó tocar allá, ¿por qué no va a querer tocar en su banda?'"*. Siguiendo con este tema, agregan: *"Ya que él [se refiere al baterista] dijo que sí regresaba, le dije al guitarrista. Me dijo que sí […] pero que le diera chance para armarse de su equipo porque ya había vendido todo, que se tenía que armar de lira y amplo".* Es decir, siquiera contaban ya con instrumentos, lo que no los detuvo más que para pedir paciencia.

[208] Se refieren con dicha palabra a los planes y acciones llevados a cabo para reunirse de nuevo, después de algunos años de separación durante la cual algunos de los miembros se integraron a otros proyectos musicales.

[209] Con quien tuvo un hijo.

Los fragmentos precedentes ilustran el insistir en la práctica grupal de la música a pesar de las dificultades y obstáculos. Ahora bien, vale la pena resaltar que son los grupos quienes colocan el tema de *la pasión* como clave en tal insistencia. Me permito mencionar algunas anotaciones que realicé en mi diario de campo sobre los momentos en que trataban de dilucidar lo que entienden por pasión: *"Entonces a mí lo que me mantiene es la pasión por la música, este… creo que no hay… o sea, creo que hay muchas cosas que me apasionan, me apasiona el ejercicio, me apasiona la belleza, me apasiona el baile… pero… la música es… es lo que sin duda a mí me apasiona de una forma integral y siento que yo sin la música no podría… no me sentiría realizada en la vida"*. Aquí hay algún tipo de mención desdibujada de lo pasional, en el sentido de que abarca varias actividades (si bien no del todo distintas entre sí); sin embargo, al final coloca a la pasión por la música aparte, a la manera de la "realización en la vida" que, sin forzar demasiado las cosas, bien podría entenderse como otra forma de referirse a la autosubjetivación.

En relación con lo anterior, que parecía desdibujar lo pasional en diferentes actividades, en la viñeta siguiente se rescata su especificidad en cuanto a la música que, por lo demás, ya se anunciaba al final del fragmento anterior: *"Entonces, sí… nos podemos dedicar a otras cosas, sí… muy cierto pero esta es nuestra pasión y dedicar este tiempo, este espacio, de nuestra vida nos alimenta… es un alimento para el alma"*. Debo mencionar que este comentario surgió a partir de que yo preguntaba, en la entrevista grupal formal, por qué seguían dedicándose a la música en grupo después de tantos años, lo que dirigió los comentarios a la distinción de la música de sus otras actividades, sobre todo las laborales. Así, esperando no forzar demasiado la interpretación, aventuraría que la mención del "alimento para el alma" está colocada en contraste directo con el "alimento para el organismo"; es decir, sería una analogía bastante difundida en los discursos sociales para separar "lo material" de lo "espiritual"[210]. Por mi parte y siguiendo esta lectura, diría que en esta viñeta se muestra lo pasional como algo que no responde a las necesidades del organismo sino que se encuentra, por el contrario, en el sentido de la autosubjetivación, en continuidad con la "realización en la vida" del fragmento del párrafo anterior.

De igual manera, para referirse a la pasión, solían hacerlo sin escatimar su carácter paradójico. Por ejemplo, con pretexto de la gripe de uno de los cantantes, se hacían bromas sobre que no podía cantar, que falla la emisión de la voz y la afinación, diciendo en forma de broma *"ni estando sano le sale bien"*, lo que se acompañaba con risas generales. Pues bien, al hablar sobre lo que hace que insistan en la música grupal, recordaban dicho momento, primero la cellista: *"Con lo de hace rato que quieres hacer algo y no te sale y te frustras, pues qué haces ahí, no"*. Una de las mezzo soprano pregunta retóricamente: *"sí, como por qué le sigues*

[210] En lo que a mí respecta, no comparto tal dicotomía, misma que comenté críticamente en el Capítulo I.

si no te sale". Retoma la cellista: *"pero la sensación cuando te sale o cuando logras algo es como muy chida"*. Agrega una de las sopranos: *"sí, es muy padre"*. Por último, uno de los tenores: *"entonces, ahí es donde… como que donde toda la tensión se desahoga, así de 'ah, bueno, ya me sale'"*.

Otra analogía que utilizaron para referirse al carácter paradójico de lo pasional fue, curiosamente, la de "la salsa", pero muy interesante y curiosamente, también la de la droga. Me permito compartir el fragmento anotado en mi diario de campo: *uno de los tenores dice "es como los tacos, con la salsa, no… esa madre te pica, no… o sea, sufres pero no lo dejas de hacer, no. Es como, no sé… no le sale, no… y ya, se pone triste, se deprime". En este momento interviene una de las mezzo soprano, y dice "porque yo creo que la frustración empieza desde el minuto en que estás vocalizando, no", y retoma el tenor "pero conforme le entrena, le va saliendo, y eso es lo que lo motiva a decir 'no, pues ya no estoy tan pendejo', y ya le sigo*". *El maestro del coro comenta "es como una droga…", y de nuevo el tenor "sí, es como una droga"*. Acá la figura que usa Nietzsche en uno de los epígrafes que encabezan este apartado, a saber, aquella de la "miel y el veneno", remite a la del placer y el displacer: sería la conjunción de ambos la que impide que "el veneno" cobre fuerza suficiente para alejar de la música. Entonces, la pasión como conjunción de opuestos, de contarios, por así decir.

Uno de los tenores se esforzaba por dilucidar la noción que tiene de la pasión con las siguientes palabras: *"Todo tipo de emociones que te hacen que te sientas satisfecho cuando las estás realizando […] siento que sería como lo… lo que te llena, lo que te… te hace sentir satisfecho. Involucra emociones, involucra sentimientos, involucra sentir profesional, educación, etc. Pero que sientes que si no lo haces no estás contento contigo mismo, entonces algo que buscas, algún deseo… algo que, algo que al momento de estarlo realizando, algo que te fascina hacerlo y por eso te sigue apasionando hacerlo"*. Una vez más, esta viñeta señala en el sentido de la autosubjetivación que, hay que tenerlo siempre presente, en el caso de los dos grupos que son interlocutores de mi investigación, es una autosubjetivación en grupo, es decir, una técnica de nosotros.

Quisiera retomar el final de la última viñeta, esta vez con resaltado mío, me refiero a aquel fragmento en el que se lee: "algo que al momento de estarlo realizando, algo que te fascina hacerlo y por eso *te sigue apasionando hacerlo*". El primer comentario que quisiera realizar es que hay un señalamiento en el sentido de la continuidad o, mejor aún, de la *insistencia*, es algo que "sigue apasionando hacerlo". Me recuerda lo que escribe Quignard (1996) sobre Ulises:

> "Lo que dice Ulises después del canto de las Sirenas, cuando brama que por piedad desanuden los lazos que los retienen en el mástil de cubierta para poder correr de inmediato hacia la música perturbadora que lo fascina:
>
> "*-Autar emon kér éthel' akouemenai*.

> "Ulises jamás dijo que el canto de las Sirenas fuera bello. Ulises – único humano que haya oído el canto de muerte sin morir – dice 'llena el corazón del deseo de escuchar'" (Quignard, 1996, 38, palabras en griego y cursivas en el original).

Es un escuchar que no pide sino seguir escuchando; es una práctica de la música que no pide sino seguir en ella. Ello me remite muy especialmente a una de las lecciones aprendidas durante el estudio de los escritos acerca del arte en psicoanálisis, me refiero, por supuesto, al papel del *placer previo*. Se recordará que para Freud (por lo menos en el caso de la literatura), el placer previo servía a la manera de "soborno" de placer. Ahora bien, pienso que ello no sería del todo comprensible en sus alcances y relevancia si se dejan de lado las reflexiones sobre él (el placer previo) en cuanto al devenir de la sexualidad infantil posterior al Edipo se refiere; en ellas sostiene que el placer previo no es sino un placer que tiene como particularidad el llamamiento a un placer mayor, lo que en el vocabulario freudiano quiere decir que es un tipo de *conjunción paradójica entre tensión, liberación de tensión y la búsqueda de una tensión aún mayor por liberar*. Lo anterior, a mi parecer, resulta adecuado para dar cuenta de las características de la pasión delineadas gracias al trabajo de campo por lo que, aventuro, *placer previo* y *pasión* bien podrían referirse al mismo fenómeno. En lo que a mí respecta, en el tema que me interesa y que trato en esta investigación, así es. Por otro lado, en el apartado de Reflexiones Finales ensayo algunas distinciones entre pasiones y pulsiones (y deseo).

Así las cosas, el estudio de los elementos heterogéneos que puse en relación en el dispositivo construido para esta investigación, me permite conjeturar tres indicadores de lo pasional: 1) la autosubjetivación, el "irse realizando en la vida"; 2) la conjunción de lo placentero y lo displacentero: "la salsa" pero también la droga, la miel y el veneno del epígrafe de Nietzsche; 3) la insistencia sostenida en el placer previo en tanto "(dis)placentera búsqueda" de más placer. De acuerdo con el conjunto de estos tres indicadores de lo pasional, parece ser que este terreno es, en sí mismo, paradojal. En este sentido, pienso, no hay confusión posible entre el *terreno de las pasiones* y el ámbito de las emociones y sentimientos. Afortunadamente, mientras revisaba mi diario de campo y la transcripción de la entrevista para la construcción de este capítulo, reencontré un fragmento que es muy preciso para distinguir tales registros. El comentario surgió a partir de una conversación sobre la expresividad; la cellista decía que ella dudaba de ser expresiva al interpretar su instrumento, a lo que una de las mezzo soprano intervino: *"a mí me causa mucha emoción*[211]*. No tristeza, a mí muchas cosas me emocionan… o sea hasta sentirme triste me emociona mucho. O sea, estos cambios de, de humor a mí me emocionan… difícilmente me vas a ver llorando, triste ahí en los rincones así de 'ah, se fue…' o sea a mí todas esas cosas como que… me emocionan"*.

[211] Se refiere a la pieza para cello "Le Cygne", del compositor francés Camille Saint-Saëns, contenida en la Suite para Ensamble Instrumental *Le Carnaval des Animaux*. La cellista de Eviternum, sabiendo que la mezzo soprano gusta de dicha pieza, la grabó en celular y se la envió.

Reiteración, pues, de la "emoción" como superpuesta y por lo tanto distinta de los sentimientos, aquí de la tristeza. Interpreto, pues, que por "emoción" hay que entender, en este caso, *pasión*.

Aún quisiera agregar una observación más, para despejar cualquier posible malentendido. Gran parte de la noción, ampliamente difundida en los discursos hegemónicos sobre lo pasional, dice que la pasión sería tal que se opondría a lo social, por lo que se le considera cercano a la "parte animal que persiste en nosotros" (una de las maneras de referirse a una supuesta parte inmodificable de lo humano, de su "pasado animal"), es decir, al instinto. Por mi parte, me encuentro muy lejos de considerar de tal manera las pasiones, sin pretender ser el primero ni mucho menos ser original en tal planteo. Entonces, en lo que a mí respecta, *El Amor y Occidente*, de Denis de Rougemont (1978) es una muestra genial de una reflexión sobre las pasiones que coloca lo histórico y social en primer plano[212], patente en una de las tesis principales del libro, a saber, que el amor-pasión en Occidente tuvo su origen en el S. XII. De esta manera, al introducir en mi investigación el terreno de las pasiones, hago explícito que me coloco en la tradición expuesta por Rougemont (1978).

Para seguir adelante, retomo una vez más uno de los fragmentos precedentes, aquel del tenor que dilucidaba lo que es la pasión para él: "algo que *al momento de estarlo realizando*, algo que te fascina hacerlo y por eso te sigue apasionando hacerlo". En tanto ya referí en los párrafos anteriores a la *insistencia*, en adelante me ocuparé sobre aquello que "*al momento de estarlo realizando*, te fascina hacerlo". El resaltado que realizo de este fragmento señala en el sentido de lo *actual*, del momento mismo de la práctica de la música que, como ya he repetido, es grupal. A continuación, comparto algunas anotaciones de mi diario de campo.

Durante uno de los ensayos de una pieza nueva, presencié un evento que anoté de la siguiente manera: *dos de los tenores se encontraban de un lado y del otro, y si bien pidieron a uno solo de ellos que "marcara"[213], el otro lo acompaña al lado opuesto de la sala. Pues bien, en toda la pieza los dos, mientras "marcan" no dejan de mirarse el uno al otro. Sí, están cantando no por "cantar" como tal sino por "marcar" a los instrumentistas, pero no dejan de mirarse, están de un lado al otro y la mirada no los deja, parecen atrapados en ella, el uno y el otro*. Un pasaje comentado previamente, pero esta vez resaltando lo referente a la mirada: *Al*

[212] Por ejemplo: "Vemos que en Oriente y en la Grecia contemporánea de Platón el amor es muy generalmente concebido como el placer, la simple voluptuosidad física. Y la pasión -en su sentido trágico y doloroso- no solamente es escasa, sino que además, y sobre todo, es despreciada por la moral corriente como una enfermedad frenética […] Y vemos que en Occidente, en el siglo XII, es el matrimonio el que está expuesto al desprecio, mientras que la pasión es glorificada en la misma medida en que no es razonable, en que hace sufrir, en que ejerce sus estragos a expensas del mundo y de sí" (Rougemont, 1978, p. 73).

[213] Al ser pieza nueva, los instrumentistas tenían que practicar cierto pasaje. Pedir a los cantantes que "marquen", se refiere a que a canten con la meta de apoyar, de ayudar a los instrumentistas a familiarizarse con la pieza.

retomar la canción el tenor, el otro tenor que se encontraba al piano se levanta y canta junto con el primero, muy cerca de frente, mientras se miran […] Al repetir la pieza, el tenor al piano se levanta de nuevo a cantar con quien ensaya, y al terminar la canción quien estaba al piano dice "veo que le vibra la lengua bien acá", y quien ensayaba "sí, es que es la que me da el apoyo, la lengua tiene que estar vibrando". Mientras cantaban, se miraban y se escuchaban, había un vínculo desde la mirada, la voz y la escucha, que tenía como característica ser *actual*, en el momento mismo de la interpretación, la *puesta en acto* de la erótica del cuerpo. Tal vínculo específico, en su singularidad, se quiebra cuando el tenor al piano desvía la mirada de la mirada, y la dirige a la boca; ya no es *mirada que se mira mirada*, sino que se dirige a la lengua. Pienso que el efecto de la rotura del vínculo desde la mirada, la escucha y la voz, fue la irrupción de la palabra "veo que le vibra la lengua bien acá", es decir, irrupción del significante y, con él, del sentido.

Además de la mirada, está la cuestión muy relevante de la escucha y la voz. Resulta que escuchar a los demás es distinto de mandar o recibir algún mensaje: en tanto lo que se escucha en la práctica grupal de la música es la *voz*, el vínculo formado es de otra índole, no es del ámbito de la comunicación. Un comentario que escuché y que va en tal sentido, es el siguiente: *"bueno, o sea, en grupo pues ya no nada más es lo que piensa el que está enfrente sino también hasta cierto punto uno va escuchando a los demás, no. Que a fin de cuentas uno tiene que decidir qué sería lo mejor pero hay una retroalimentación en cuanto a un grupo"*. Dicha "retroalimentación" tiene que ver con la voz y la escucha, no con los significantes que se cantan, no con el significado de la letra. Una anotación como apoyo a la clarificación de lo anterior, es aquello que escuché del maestro del coro durante un ensayo, con motivo de la reorganización de ciertas piezas, causada porque la soprano quien solía interpretarlas no podría hacerlo para la ocasión: *"como no está […], pues hay que repartirse las piezas que cantaba ella… todas se tienen que aprender todas, porque ahorita vamos a ver cuál queda mejor para que voz"*. Es decir, no se trataba sólo de reproducir la melodía, de aprender la letra de la pieza para cantarla sin errores sino que, de lo que se trataba, era de la irreductible *singularidad* de la voz.

El vínculo desde la escucha y la voz también está presente en la interpretación grupal de la música. Sobre esto ya compartí algunos fragmentos que señalan en ese sentido en el segundo apartado, dedicado a la técnica de nosotros, pero dirigiendo los comentarios, precisamente, a la relevancia de practicar música de manera grupal a manera de construcción en grupo. Por lo tanto, en este punto comparto una anotación más de mi diario de campo, con motivo del ensayo de una pieza nueva; incluyo los comentarios que escribí para acompañarla: *una de las sopranos dice, al terminar este primer ejercicio de canto en conjunto [en ensamble] de la pieza nueva, "¿por qué los tenores van arriba[214] de mí?". Más allá de que haya*

[214] Se refiere a la altura de la voz, a lo agudo del canto. Las sopranos son las voces femeninas más agudas, los tenores son las voces masculinas más agudas. Institucionalmente, la voz de la soprano canta partes más

sido correcto o no que los tenores canten sobre las sopranos, me llama la atención el vínculo desde la escucha, es decir, la soprano no sólo estaba preocupada por cantar correctamente su parte, sino que a la vez estaba atenta al canto de los demás, en este caso, de los tenores. Pienso que el vínculo desde la mirada es importante, pero en este caso también desde la escucha: la mirada de todos, en la mayoría de los ensayos, suele estar dirigida a la particella y no a los demás integrantes; pero la escucha siempre escucha la voz de los demás.

La distinción que escribí en mi diario de campo en ese entonces me recuerda ahora las reflexiones de Barthes y de Quignard: el sonido está presente cuando la vista es impotente, situación que ocurre durante la noche (Barthes), y que es ilustrada por el aforismo de Quignard: "los oídos no tienen párpados". En la anotación en mi diario de campo escribí que la mayor parte del tiempo, las miradas se dirigen a las particellas, por lo que las observaciones acerca del vínculo desde la mirada son más excepcionales que habituales; todo lo contario al de la escucha y la voz. Como comentario sobre las relaciones entre escucha/voz por un lado, y mirada por el otro, comparto una vivencia que llamó poderosamente mi atención: durante una misa, en la que la ubicación del coro era sobre la feligresía y del lado opuesto del altar (es decir que la feligresía daba la espalda a Eviternum), hubo ciertos momentos, que no fueron pocos, en los que la música interpretada por el ensamble coral producía el efecto de "convocar las miradas". Si bien la música en las misas no es pensada más que como un "adorno", algo para embellecer al "evento principal", durante varias ocasiones la música interpretada por Eviternum tomaba el protagonismo, por demás notorio cuando la feligresía *buscaba con la mirada aquello que escuchaba*, en extremo notorio y llamativo debido a la ubicación del coro (la feligresía debía voltear hacia atrás, dando la espalda por algunos segundos al altar). Tal como revisé al estudiar el libro de Quignard, la escucha no es capaz de discriminar, no puede elegir recibir únicamente aquello que sí quiere escuchar y "cerrarse" a lo que no.

Lo que se desprende de lo precedente es que el vínculo desde la mirada, la escucha y la voz es de índole distinta de aquellos de la identificación, pero también de los de la investidura pulsional (los vínculos desde el "ser" y desde el "tener", de acuerdo con Freud). De hecho, una de las características que puedo extraer es que los vínculos desde la mirada, la escucha y la voz son *actuales*, que se dan en el momento y que, así, serían vínculos efímeros, no duraderos. Al argumentar que tales vínculos son de mirada, de voz y de escucha, no pretendo sino sostener que esta modalidad de vínculo es posible mediante una mirada otra que lo sostenga, lo mismo para la voz y la escucha. Por lo tanto, lo característico sería que lo que vincula es la mirada pero con otras miradas, la escucha con voz y la voz con la escucha. Entonces, al ser *actuales*, se concluye que este tipo de vínculos se darían únicamente en *situación* con otros, en el cuerpo (erógeno) a cuerpo (erógeno), en

agudas que la de los tenores, de ahí el comentario de sorpresa anterior, la soprano notó que el tenor cantaba notas más agudas (más arriba) que ella.

una erótica (del cuerpo). A esta modalidad de vínculo desde la mirada, la escucha y la voz, vínculo *actual*, en el momento mismo de la interpretación, lo llamo *estética grupal*, entendiendo por *estética* lo *sensible*, es decir, el terreno de la *sensibilidad*.

Es transparente la deuda que tengo en esta apuesta con las investigaciones de Raymundo Mier (en alguna medida de ahí parten mis reflexiones sobre lo estético, a sabiendas de que no es exactamente lo que él hubiera sostenido), por lo que se comprenderá que si bien la estética grupal es actual y por lo tanto efímera, el involucramiento mismo de lo estético lleva de suyo (esta vez sí siguiendo punto por punto a Raymundo Mier) la posibilidad de *creación de sentidos inéditos*. La estética grupal por la que yo apuesto sería cosa distinta de la dimensión del sentido, del ámbito de la comunicación y, como se verá más adelante, sería posibilitada por la *puesta en acto* de la erótica de los cuerpos. Entonces, la estética grupal sin formar parte de la dimensión ni de lo simbólico ni de lo imaginario, las tendría como condición de posibilidad, no podría darse sin ellas. De ahí que a pesar de lo efímero del vínculo desde la mirada, la escucha y la voz, la estética grupal cuente con enorme potencial para la creación de sentidos inéditos. Como se puede notar, hay algún tipo de eco de la *experiencia colectiva* en la *estética grupal*, tal como la expuse en el programa de indagación conceptual. Diría que lejos de oponerse o excluirse, ambas son apuestas para dar cuenta de las transformaciones subjetivas, de la creación de sentidos inéditos, de la producción de subjetividad. Puesto de otra manera, valdría la pena indagar sus cruces y posibles apoyos, pienso.

Como una de las posibles aprehensiones de lo anterior, sin necesariamente colocarme como su partidario (aún habría mucho que investigar en el terreno de la estética grupal como para tomar algún partido), retomo brevemente el comentario de Assoun (2014) sobre el pasaje de Freud en donde justifica que en psico-*análisis* no se persiga algún tipo de psico-*síntesis* posterior: la analogía es con la labor del químico, quien también se dedica a la separación de elementos primeros, que combinados son irreconocibles. Dice Assoun (2014): “En la química psíquica, contrariamente a la química propiamente dicha” (p. 54), las mociones pulsionales una vez “analizadas” entran de inmediato en *nuevas relaciones* con otros elementos sin que sea necesaria la intervención del psicoanalista. En el caso de la estética grupal, las nuevas relaciones serían un efecto posterior en tanto la mirada, la escucha y la voz no están constituidas por significante ni sentido alguno, la irrupción del terreno de lo sensible forzaría a diferentes entrelazamientos significantes y, con ellos, sentidos inéditos. Aún es pronto para decirlo.

Por otro lado y tal como se desprende del conjunto de lo expuesto en el presente capítulo, la reflexión sobre (y desde) el cuerpo es invaluable, pero no sobre cualquier abordaje de él sino, muy precisamente, del cuerpo erógeno, que me han permitido construir la vía hacia el terreno de las pasiones, así como a los vínculos posibilitados por ellos. A continuación, me permito compartir algunas anotaciones de mi diario de campo que ilustran una relación distinta con el cuerpo, *extra-ordinaria*, a aquella de “todos los días”, relación que no es sino de *desborde*, de

exceso, según la expresión de la que he venido haciendo uso. Durante un ejercicio, el maestro interrumpe a los cantantes al notar que no lo hacían de la manera esperada, ampliando la explicación: *"miren, ¿qué tenemos aquí [tocando su vientre]? Pues puras tripas, no. Es como un globo, y ahí el ano es lo que sostiene todas las tripas… es el manojo del globo, el nudo con el que se cierra. Cuando se ríen o tosen sienten cómo el ano hace presión así como continuo, así como tick, tick, tick". Todos reímos, y el maestro "ah, ya ven… así mero, ya lo están sintiendo al reír", y todos reímos más; una de las sopranos dice "sí, es lo que estaba pensando de hecho, que pues lo estamos sintiendo". Para el siguiente ejercicio, les pide un corcho, para ponerlo entre los dientes y así hacer el siguiente ejercicio […] antes de iniciar el ejercicio, pide que se fijen en la pronunciación de las letras "g" y "k", poniendo atención en que el sonido sale de atrás de la garganta. Les pide que se pongan de pie, inclinados hacia adelante sosteniendo el corcho entre los dientes, y así realizan los ejercicios de vocalización. Interrumpe varias veces para hacer aclaraciones o correcciones. Cuando, me parece, los coristas entendieron mejor a qué se refería, fue cuando el maestro dijo a uno de los tenores "no, mira… recuerda, la voz pasa por atrás de la garganta, si lo hacen bien pueden cantar de manera clara aún con la nariz tapada; vean [y se tapa la nariz con los dedos, y canta de manera clara]". El tenor realiza el ejercicio, con la nariz tapada y cantando con la voz "adelante" de la garganta y "atrás" de la garganta (la manera correcta). Todos parecen entender mejor con este ejemplo, y se cubren la nariz para practicar. A lo largo del ensayo de este día, vi a varios integrantes haciendo eso, tapando su nariz de vez en cuanto*.

Algo que aprendí que me sorprendió mucho fue lo siguiente sobre el corno francés: me encontraba sentado junto al cornista quien, al tener que levantarse, me pide sostener unos momentos el corno. Es la primera vez que tengo la oportunidad de examinarlo detalladamente, me intriga que sólo tiene tres válvulas: *le pregunto al cornista por qué el corno sólo tiene tres botones [válvulas], y me da una explicación pormenorizada: para empezar, los botones [válvulas] son únicamente apoyo, para facilitar algunas notas pero que, en sí, la afinación depende completamente del labio, ya que tampoco afecta la cantidad de aire o qué tan fuerte se exhale dentro del corno, cosa que me sorprende mucho*. El uso de los labios es lo que produce la gran variedad de alturas y matices de los que es capaz el corno francés, por lo que un cornista debe estar muy bien ejercitado en el uso de los labios.

Por supuesto, la puesta en acto de la erótica del cuerpo, que no es sino el exceso, su desborde, hace analogía de manera *casi* inmediata (casi sin mediación) con la sexualidad en general, como muestra el comentario a continuación: *"precisamente la colocación de la voz, ahora lo he estado experimentando, tiene mucho que ver con saber sentir en dónde buscas, en dónde colocas, y tiene mucho que ver con tus genitales… ante una colocación, hay una sensación específica en donde sabes que colocaste tu voz, y tu voz sale bien natural. Si no la colocaste bien no hay ni una sensación específica, no hay… pero es una conexión directa con la*

sensación que tienes… 'acuérdate de cuando tuviste sexo y pasó esto… o cuando tuviste un orgasmo, cuando tuviste tal y qué pasó…' 'hubo una contracción…' 'bueno, pues vas a sentir una contracción y ahí apoya'". Así las cosas, pareciera ser que la práctica de la música posibilita, por así decirlo, un uso "sexual" (énfasis en el entrecomillado) del cuerpo sin necesidad de contacto genital con otro cuerpo[215]. El cuerpo, al ejercitarse en tales cuestiones, *se excede*.

Este desborde, la puesta en acto de una erótica del cuerpo durante la interpretación musical, pareciera encontrarse en estrecha relación con lo que llaman "expresividad" en tanto distinta de la "técnica" aprendida durante las clases y ejercicios. Comparto una anotación de mi diario de campo en la que se toca este tema, acompañada de una breve anécdota para ilustrarlo: *"interpretar una, una pieza, este… generalmente es recordar, no. O sea recordar cuando, la primera vez que me enamoré, la primera vez que troné con mi pareja y cosas así, no. Y todo eso irlo metiendo en este tipo de cosas. Hace años, este… por ejemplo, con ella [señala a una de las sopranos], no… hace años que estábamos viendo la de "volver a verte"[216] ella acababa de… tenía como un mes o algo así que había fallecido su tío… entonces yo le dije 'tienes que acordarte de algo, o sea, para que la puedas interpretar como debe de ser' y escogió ver la cuestión de lo de su tío e incluso hasta terminó llorando, no. Pero la pieza cambió por completo, de cantarla así, nada más como que afinadita… ajá. Y eh… pasó a una cuestión de interpretación completamente diferente"*. La distinción (que no oposición) entre expresividad y técnica, entre el cuerpo que se excede y el cuerpo que se disciplina, está en aquella que va del "incluso hasta terminó llorando" al "cantarla así, nada más como que afinadita". La afinación responde a la técnica, a los ejercicios reiterados de respiración, de "trompetillas", de apoyaturas y demás, pero resulta llamativo que en cuanto a la "expresividad" se refiere, no se pide recordar algún ejercicio en particular, alguna técnica en específico sino algo de otro orden que, en este caso, se hace acompañar del llanto, lo que bien podría ser considerado a la manera de una manifestación de un exceso del cuerpo.

Una indicación importante es que quizá la erótica bien podría ser convocada no sólo con la interpretación sino también en el público, en los escuchas. En el siguiente fragmento, platicábamos el tema precisamente de la expresividad, cuando una integrante de Eviternum dijo: *"yo siento que no puedo transmitir, no. Pero o sea cuando yo escucho por ejemplo las canciones, o sea... a mí me gusta, a mí es parte de lo que me gusta de la música, no. Como puede ser tan radical… como de repente está como muy alegre la canción o la pieza y de repente como que se encabrona, no… o cómo una pieza puede ser como muy violenta, así… esa como… pues es que o sea cómo la expresas, o sea 'el compositor se puso violento en la partitura', pues no, simplemente como que se escucha esa sensación"*. Primeramente, comentar que en la viñeta anterior se encuentra un señalamiento de algo muy

[215] Que, por lo demás ¿no sería eso, precisamente, lo *erótico*, el Eros?

[216] Hay muchas piezas y canciones con ese nombre. Por mi parte, ignoro a cuál de ellas se referían.

problemático para toda investigación que pretenda estudiar la música, a saber, su carencia de representación plástica, señalada en el dicho de que la "violencia" escuchada, interpretada en la música no está, no hay forma de escribirla en la partitura. Por otro lado, queda la pregunta de si este convocar la erótica del cuerpo por medio de la mera escucha (sin interpretación instrumental o canto) es facilitado por el involucramiento en la práctica de la música. Aunque podría dar la impresión de que esto no es así (es ampliamente conocida la "capacidad convocante" de la música), me permitiré ponerlo en cuestión en el apartado dedicado a las reflexiones finales.

Para seguir adelante, me permito recordar cuatro cosas. 1) Al iniciar este capítulo problematizaba el papel de los discursos y significaciones sobre la música para dar cuenta de las subjetividades implicadas en ella. 2) Por otro lado pero en estrecha relación con lo anterior, advertía que Foucault estudió las técnicas de sí en personas con situaciones económicas, políticas y sociales muy específicas (de privilegio, se diría actualmente) que les posibilitaban el ejercicio de la inquietud de sí y, con ella, el ocuparse de sí (factor tiempo); en fin, condiciones de las que cada vez somos más numerosos los privados de ellas. 3) El hecho de que, para Foucault, las prácticas de veridicción son actuantes y efectivas en un tiempo y espacio determinado, entran en relaciones tanto con los entramados del poder como con las técnicas de sí y así es como estas últimas sirven de medio, de vía, para acceder a la verdad. Ahora bien, debe comprenderse que, para Foucault, las prácticas de veridicción no son sino, precisamente, prácticas discursivas (*veri-dicción*), discursos de verdad ampliamente difundidos, de ahí que él asegure que las prácticas de veridicción de la modernidad son, sobre todo, las científicas (Foucault, 1984). 4) Además de la verdad en el discurso, en el *logos* (herencia platónica), también se da la modalidad de la verdad encarnada en la vida, en el *bíos*, la vida de verdad, los modos de existencia (herencia cínica).

Así las cosas, y tomando en cuenta los puntos precedentes, la verdad tal como la estudió Foucault debe ser modificada para dar cuenta de lo que llamo *técnica de nosotros*. Por mi parte, conservando el papel principal que Foucault otorgó a la verdad en toda práctica sobre sí, en toda técnica de transformación subjetiva, y en función del trabajo de campo y las reflexiones sobre los vínculos desde la puesta en acto de la erótica de los cuerpos, creo adecuado colocar la verdad a manera de *práctica* y, al hacer tal, tomo distancia no sólo de la noción tradicional de la verdad entendida como "congruencia entre el hecho del mundo y su representación cognitiva", y de la noción más común y difundida como "aquello efectivamente ocurrido", sino también de la propuesta por Foucault.

Sobre esto último, quizá podría pensarse que apostar por una verdad no a la manera de discurso sino en tanto *práctica*, no hace distancia entre mi apuesta y las reflexiones foucaultianas sobre los filósofos cínicos. En efecto ¿acaso Foucault no lleva a cabo la distinción entre la filosofía platónica y la cínica en cuanto a que en los segundos la verdad está encarnada, es decir, en el cuerpo y, por lo tanto, a

diferencia de la verdad en el *logos* platónico, es una práctica? Para clarificar la cuestión me permito recordar aquí que la investigación foucaultiana de la verdad en estas dos filosofías muestra que *se trata de la misma verdad pero ubicada en dos locaciones diferentes,* por así decir*:* o bien en el *logos* o bien en el *bíos*. Se recordará que Foucault enlista los cuatro principios de la verdad en la Grecia clásica de Sócrates: no disimulación, pureza, inmutabilidad y soberanía, para en seguida mostrar que tanto Platón como Diógenes se hacen herederos de tal concepción socrática, con la distinción que el primero ubica estos cuatro principios en el *logos* (en el discurso), mientras que el segundo los ubica en el *bíos* (en la vida) y así los radicaliza hasta llevarlos al extremo del escándalo (Foucault, 1984). Por lo tanto, de acuerdo con el conjunto de lo precedente, en ambas escuelas filosóficas se trata de la misma verdad, se sostiene en los mismos cuatro principios.

Por mi parte, al referirme a la música a la manera de una *práctica de verdad*[217], de manera alguna pienso en aquellos cuatro principios de la Grecia clásica, más bien mi intención es colocar en primer plano, llamar la atención, sobre el *exceso*, el *desborde*, que no es sino la *puesta en acto* de la erótica de los cuerpos. Así las cosas, una *práctica de verdad* convoca una erótica y, con ello, los cuerpos se enraízan en el terreno de las pasiones, con la insistencia que estas llevan de suyo. En todo caso, diría que la verdad tal como la concibo estaría mucho más próxima, sin homologarse con ella, a la mostrada por Sócrates en el diálogo *Laques*, de Platón (2023a), al menos en un solo punto, pero extremadamente importante: en dicho diálogo Lisímaco y Melesias invitan a Nicias y a Laques a una exhibición de armas para atestiguar la destreza del soldado que la lleva a cabo. La intención final es solicitar su consejo sobre si deben dejar el cuidado de sus hijos al soldado, para lo que deciden invitar a Sócrates a unirse al diálogo. Éste útlimo, después de llevar la conversación de la *doxa* al *logos*, es decir, de la "opinión de la mayoría" al *discurso verdadero* (ya se verá que este movimiento no es dato menor) y con ello de la pertinencia o no del aprendizaje de las armas a la importancia del cuidado del alma, dice que lo primero que se debería hacer es indagar si aquel al que se pretende dejar al cuidado de los hijos es un buen *technikós* (aquel que cuenta con un conocimiento práctico sobre algo, como un músico o un artesano) en el cuidado de las almas, para lo que propone dos vías: indagar o bien de sus maestros o bien de personas de mérito que se cuenten entre las que formó. En ese momento, Sócrates admite no haber tenido maestros sobre ello, agregando "Y, además, yo por mi cuenta soy incapaz de descubrir ese arte, por lo menos hasta ahora" (Platón, 2023a, p. 217).

Posteriormente, Sócrates pide a Laques y a Nicias que den cuenta de lo que es el coraje, parte inherente de la virtud; al fracasar ambos, recomiendan a Lisímaco y a Melesias que encarguen el cuidado de sus hijos a Sócrates; Nicias dice: "yo le

[217] No puedo evitar la impresión que, al referirme a práctica *de verdad,* y no a práctica *de la verdad,* como por otro lado hace Foucault, la distancia se hace "más corta" entre la verdad por un lado y el cuerpo por el otro. Así, la omisión de la partícula "la" es adrede.

confiaría muy a gusto a Nicerato [su hijo], si él quisiera. Pero cada vez que le propongo a él algo en este terreno, me recomienda a otros, y él se desentiende[218]" (Platón, 2023a, p. 234). Por su parte, Lisímaco sigue el consejo de Nicias y pide a Sócrates que se ocupe de su hijo y del de Melesias, a lo que Sócrates responde:

> SÓC. - Sí que sería terrible, Lisímaco, el negarse a colaborar en el empeño de alguien por hacerse mejor. Si, en efecto, en las intervenciones de hace poco se hubiera demostrado que yo sabía y que estos dos [Nicias y Laques] no sabían, sería justo que me invitaras, precisamente, a mí, a esta tarea. Pero ahora, todos nos quedamos en medio del apuro. ¿Por qué nos escogería alguien a cualquiera de nosotros? A mí me parece, desde luego, que no hay que escoger a ninguno (Platón, 2023a, p. 234)

En seguida agrega que, a su juicio, cada uno de ellos debería buscar un buen maestro, primero para ellos mismos y después para sus hijos, afirmando contundentemente: "Quedarnos en esta situación, como estamos, no lo apruebo" (Platón, 2023a, p. 234). Todos concuerdan. Al despedirse, Lisímaco pide a Sócrates reunirse al día siguiente para seguir tratando el tema, a lo que el último acepta. La interpretación de Foucault (1984) es que, al aceptar finalmente ir a casa de Lisímaco al día siguiente, Sócrates aceptó ocuparse del alma de su hijo. Entonces, se podría decir que de los dos herederos socráticos que estudia Foucault, la tradición platónica pondría en acción una verdad desde el *yo sé*, mientras que los cínicos, desde Diógenes y pienso que en esto más próximos a Sócrates, serían (*se harían*) agentes de la verdad de manera mucho más potente: desde el mostrar que *los otros no saben*.

¿A qué me refería antes, cuando escribí que la verdad como la concibo se encuentra más próxima a la que Sócrates pone en acto en el *Laques*? A que aquí Sócrates se acepta como no poseedor del conocimiento necesario, lo que sería algo así como *una posición de la verdad que lo coloca en relación negativa con el conocimiento*. La *parrhesía* socrática sería, por lo menos en este diálogo, una puesta en entredicho del conocimiento, una *verdad productora de tensiones y no una sumatoria al conocimiento* ya puesto en evidencia. Al concebir por mi parte la verdad como la puesta en acto de la erótica de los cuerpos, dicha verdad hace exceso, desborda los referentes simbólicos e imaginarios en los que se ubica la "vida de todos los días" (ya he insistido bastante en ello), por lo que tensionar tales referentes le sería inherente. Una práctica de verdad así concebida no puede ser discurso, pero tampoco universo estable de sentido.

La siguiente cita de Foucault (1983), si bien se refiere en específico a la democracia en la Atenas de la Grecia clásica y siempre que se tomen en cuenta las consideraciones y movimientos conceptuales expuestos en los párrafos precedentes, calza punto por punto con la situación de la música en tanto práctica

[218] Lo que, dicho sea de paso, hace eco al famoso final de *El Banquete* (Platón, 2023b), en donde Sócrates también "se desentiende" del amor de Alcibíades, proponiendo a otro en su lugar.

de verdad realizada bajo el sistema económico capitalista por grupos carentes de privilegios económicos y políticos:

> la *parrhesía* [la música] es una práctica necesaria. Y al mismo tiempo es peligrosa o, más bien, corre el riesgo simultáneo de ser impotente y peligrosa. Impotente, porque nada prueba que vaya a funcionar efectivamente como es menester, que no desemboque en un resultado contrario a aquel para el cual está destinada. Y por otro lado, siempre puede entrañar, para quien la practica, un peligro de muerte (Foucault, 1983, p. 203, cursivas en el original).

En el apartado siguiente, el último de este escrito, quedará explicitada la referencia a la cita precedente que no tiene otra meta que reiterar la potencia política de la práctica grupal de la música. Por ahora quisiera cerrar este capítulo explicitando que aventuro y apuesto por lo que llamo *despliegue de subjetividades en insistencia*, que no son sino subjetividades entretejidas en una *estética grupal* y una *práctica de verdad*.

Reflexiones Finales… Hacia una Política de las Pasiones

> ¿qué significa la reflexión del ser humano sobre sí mismo y sobre el ser en general, si es ajena a los estados de emoción más intensos? G. Bataille[219]
>
> … la pasión del filósofo ¿no es la de meditar en el vértigo? Puede que el conocimiento no sea más que el esfuerzo de un espíritu que se resiste a la caída y se defiende en el seno de la tentación. D. de Rougemont[220]

I

Esta investigación no hubiera sido posible de haber faltado alguno de los múltiples elementos que la constituyeron. Por supuesto, colocaría a los grupos interlocutores como un elemento privilegiado, no en un sentido valorativo-cuantitativo (qué fue más o menos valiosos) sino porque, al ser ajenos a la investigación en ciencias sociales, su apertura y hospitalidad me resultó absolutamente indispensable; toda mi gratitud a ellos. Por otro lado, quienes me acompañaron en esta investigación e hicieron soporte, si bien desde otro lugar, también quedan sus marcas en este escrito; tienen toda mi admiración. Fue gracias a la acción combinada de los elementos heterogéneos, de los que los accidentales, los azarosos, no tienen un papel menor, que puedo sostener con confianza y seguridad, una de las muchas posibles respuestas a la pregunta de esta investigación. Después de muchos meses de trabajo de campo, de lecturas y relecturas, de pláticas y discusiones, de intuiciones y de reflexiones, finalmente me preguntaba ¿qué sostiene a las subjetividades en la práctica grupal de la música? A lo que *en este momento* respondo: lo que sostiene a las subjetividades en la práctica grupal de la música es que ella convoca el *exceso de los cuerpos*, pone en acto una *erótica del cuerpo*; en otras palabras, si existen subjetividades que *insisten* en una práctica tan específica como lo es la música, es porque ella convoca el *terreno de las pasiones*. Puesto de otra manera, la música es una *práctica de verdad*.

Ahora bien, me planteé dos preguntas más que, en tanto secundarias, se desprendieron de la pregunta principal de investigación. Tales preguntas son: ¿hay algo específico en la práctica de la música?, y ¿cuál es el lugar que esta ocupa en tanto proyecto, es decir, vislumbrada en un tiempo por llegar? Sobre la primera interrogante respondería afirmativamente, pues algo inherente a la música es a lo que me referí muchas veces a lo largo de este escrito como su *falta de*

[219] *El Erotismo* (Bataille, 1957, p. 259).
[220] *El Amor y Occidente* (Rougemont, 1978, p. 38).

representación plástica: mencioné varias veces que el trabajo de campo me mostró que la música no está en la partitura, mientras que la construcción del breve collage histórico no dejó de señalar, asimismo, en esa dirección: se recordará que no hay manera de saber cómo sonaba la música de las tragedias de la antigua Grecia (mientras sí se sabe sobre la poesía, y hasta los "vestuarios" y "escenarios" por las cerámicas y relieves), o el comentario de Eckmeyer (2019b) que mencioné al inicio de la revisión del periodo del Renacimiento, en el que sostiene que los músicos de tal época no tuvieron manera de conocer la música grecorromana, a diferencia de los poetas, los escultores o arquitectos, quienes sí contaban con poesía, con esculturas y con construcciones de dicho periodo. La revisión de las investigaciones sobre música mostraba esta dificultad para estudiarla (caso diferente fue el de la filosofía, como se recordará) ya que, de acuerdo con mi lectura, es debido a la falta de representación plástica que los y las investigadoras abordaban no la música como tal, sino las letras que la acompañan, o sus productos y consumos, o su papel como productora de identidades, entre otras cosas.

¿Hay algo específico en la música? Sí y, de hecho, la concepción que propongo de la *estética grupal* es mi manera de responder a dicha especificidad desde la psicología social de grupos e instituciones, un dar cuenta de ella a la par que abrir una posibilidad para su abordaje. El terreno de lo sensible, introducido por medio de lo estético, lo consideré necesario porque los señalamientos en cuanto a la carencia de representación plástica de la música eran insistentes, y ello desde frentes distintos (el trabajo de campo; el rastreo institucional; el estudio de diversas investigaciones, sobre todo en filosofía). Surge la siguiente reflexión sobre ello: parece ser que las diversas artes circulan de manera diferenciada, la literatura se encuentra en ejemplares producidos por millares, caso opuesto al de la pintura, en el que hay un "original" considerado muy superior a las "reproducciones". ¿Qué pasa con la música? En su caso, siendo precisos, siquiera hay un "original", nunca ha existido tal cosa, siempre que se recuerde que la partitura *no* es la música en sí misma: ¿cuándo se podría hablar del "original" de los *Conciertos de Brandemburgo* de Bach? ¿la primera vez que interpretó enteramente en su clavecín la obra completa? ¿Cuándo la estrenó con público? De ser esto último, ¿qué ha quedado de la *música* de esa "interpretación original"? Quedan reseñas, escritos en diarios de la aristocracia, quizá alguna mención en medios impresos pero, si se me disculpa la reiteración, esto no es en sí mismo *música* por lo que, de acordar que el "original" es aquel de la fecha del estreno, habría que convenir que *de esa música nos queda nada*. Ahora bien, considero que, *mutatis mutandis*, ello no es muy distinto en los tiempos actuales, en donde los "lanzamientos" se realizan en plataformas digitales, lanzamientos que de ninguna manera pueden considerarse como "el original"; más bien se aproxima al caso ya mencionado de las impresiones por miles de la literatura y, aun así, con todo, no deja de ser problemática la noción de "un original" en cuanto a música se refiere. En este aspecto se encuentra más próxima al teatro y a la danza.

Como escribí antes, mi apuesta por una *estética grupal* no se opone ni contradice de manera alguna a la *experiencia colectiva*; de hecho, esta última fue una guía de enorme relevancia en el devenir de esta investigación, sobre todo porque ambas llevan de suyo la posibilidad de creación de sentidos inéditos mediante el *extrañamiento* de la "vida de todos los días". Sólo quizá (lo escribo en condicional, habría mucho que indagar aún) la distinción y por lo tanto la pertinencia de la introducción de una estética grupal sería, precisamente, aquella entre lo *colectivo* y lo *grupal*. Ya escribí que la estética grupal tiene como característica ser *actual*, en el cuerpo (erógeno) a cuerpo (erógeno). Recupero un reto que lanza Rougemont (1978): "Habría que explicar por qué *siempre* se ha intentado <<remitir>> al instinto sexual la mística, y eso mucho antes de Freud y su escuela" (p. 146, cursivas en el original). Quizá sea pertinente y valioso (valioso en función más de las vías de interrogación que abre y no de las que clausura o cierra), una vez que ya establecí las relaciones cercanas entre la verdad y la erótica del cuerpo, aproximar la mística a tal constelación por medio de las prácticas de verdad, a la vez que incluyendo lo sexual (apartando lo instintivo debido a sus connotaciones naturalistas) como modalidad de lo erótico.

En cuanto a la interrogante por la práctica de la música a la manera de proyecto, la respuesta que aventuro es mucho más paradójica dado que la concibo desde el *terreno de las pasiones* en tanto es a partir de ahí que pienso el despliegue de subjetividades en insistencia. Se recordará que para reflexionar la pasión me servía del *placer previo* freudiano, no para homologarlos, no para afirmar que este y aquella son lo mismo, sino como analogía. Pues bien, para responder a la interrogante sobre el proyecto, me parece adecuada aquella caracterización que Freud (1920) hacía de las pulsiones en *Más Allá del Principio del Placer*: "en verdad sin perspectivas de clausurar la marcha ni de alcanzar la meta" (p. 42). En palabras de los grupos interlocutores, sería aquella recurrente analogía entre la música y el deporte: no pueden dejar de practicar porque pierden condición y, con todo, no se ve por ningún lado alguna noción de la "condición ideal", de la "condición perfecta" que, una vez lograda, podrían darse por satisfechos. Sobre esto último veo una posible relación con la caracterización que hace Walter Benjamin (1921) de la ira, cuando afirma que si bien es cierto que ella es violencia, no es ni *medio* ni *fin*[221] por lo que, concluye, la ira no es sino una *manifestación*. Si las pasiones, como la ira de acuerdo a Benjamin, no son ni medios ni fines porque no tienen perspectivas ni de clausurar la marcha ni de alcanzar la meta (no hay meta como tal), me pregunto si las pasiones no serán sino *manifestación* de la erótica de los cuerpos. Por ahora no cuento con los elementos para aventurar alguna respuesta, por lo que no hago sino plantear la interrogante.

Asimismo, me permito reiterar que los grupos interlocutores de esta investigación colocaron la práctica *grupal* de la música como de primera

[221] Según el uso que hace de ellos (de los medios y los fines) para *criticar* la violencia. Remito, así, a su ensayo para evitar algún posible malentendido.

importancia, por lo que sería errado de mi parte pasar por alto lo pasional del *hacer vínculo* para pensarlo como meramente "individual". De ahí que considere la práctica grupal de la música a la manera de la autosubjetivación foucaultiana, una transformación lenta y gradual *pero en grupo*, es decir, una *técnica de nosotros*.

Ahora bien, debido a la analogía con el placer previo, y a que me serví de una cita en la que Freud habla de la pulsión, no estaría de más distinguir deseo, pulsión y pasión. Diría que el deseo se puede aprehender en sus particularidades de manera bastante precisa gracias a la interpretación de Lacan del *Hamlet* de Shakespeare (Lacan, 1958b) y de la *Antígona* de Sófocles (Lacan, 1959): en ellas coloca el acento en el deseo de la madre, pero no en tanto objetual, no dirigido a algún objeto[222] sino como mera abertura en la que él mismo, el deseo y como deseo, se configura; esta concepción, por lo demás, despeja la especificidad de la fórmula del deseo como deseo del Otro. En otros términos, el deseo busca en el Otro menos lo "deseable" (algún objeto al que se orientaría) que lo *deseante* (el deseo mismo). Así, si el deseo es deseo de deseo y por lo tanto se ubica en el campo del Otro, se cometería flagrante error al hablar de algún tipo de "deseo propio", entendiendo por ello que todo ser humano habita el mundo con "sus" deseos "personales" o "individuales"; hacer así sería *ontologizarlo*, darle una existencia que no tiene en tanto es pura abertura, en tanto el objeto "del deseo" no es sino aquel que al faltar lo produce. También es útil abordar este tema por medio de la clínica psicoanalítica: Freud había notado desde muy pronto que la intención de curar, antes de ayudar resultaba en obstáculo por lo que propuso, más bien, construir las condiciones para el despliegue del deseo del analizante, que no era otra cosa que poner en juego lo que Lacan llamará más tarde *el deseo del analista*, estableciendo así que el deseo no es sino deseo de deseo, más un tipo de abertura que una positividad, que una intención, que un apetito, que un existente como tal; de ahí que al deseo no se le pueda atribuir la meta de suturar la falta.

En cuanto a la distinción de las pulsiones y de las pasiones no creo mala idea iniciar con algunas observaciones muy amplias, generales: las pulsiones, en toda su complejidad conceptual, se podrían abordar en relación con el principio del placer que, de una u otra manera, sirve para dar cuenta de ellas, ya sea que pretendan su cumplimiento (liberar las tensiones) o que estén más allá de él; sus figuras son, por supuesto, *Eros* y la *pulsión de muerte*. Por su parte, las pasiones tendrían el carácter paradójico de *una escucha que da el deseo de escuchar*, según las palabras de Quignard sobre el episodio de Odiseo y las sirenas, o en palabras de uno de los tenores de Eviternum, la pasión es aquello que *al hacerlo te dan ganas de seguir haciéndolo*, señalando así un *indicador temporal*. Las pasiones se despliegan en el tiempo, lo que da su carácter, a mi parecer, de insistencia a las subjetividades. Por

[222] La crítica al deseo como orientado al objeto ya la había realizado en el *Seminario 4: La Relación de Objeto* (Lacan, 1956).

un lado, las pulsiones, el principio del placer y su más allá; por el otro, las pasiones, su despliegue y el factor tiempo.

Con todo, es difícil evitar la impresión de una gran proximidad entre pulsiones y pasiones, corriendo el riesgo de homologarlas. Para evitarlo, me permito introducir lo que podría considerarse, entre otras, una de las características principales de las pulsiones y que las pasiones no comparten de ninguna manera, a saber, las formaciones del inconsciente (lapsus, sueños) y los síntomas. Si las pulsiones pueden desembocar en la formación de síntomas es porque, en tanto tales, no tienen un objeto de satisfacción, todo objeto investido por ellas (y una representación, una fantasía, una palabra, son objetos en este sentido) no es sino, como dice Freud a lo largo de toda su extensa obra, un subrogado, un sustituto. Si bien tal objeto no es sino un subrogado y en tanto tal todo intento de satisfacción en él es *parcial*, también es cierto que la pulsión es reacia a abandonarlo, lo que puede manifestarse como insistencia. Sin embargo, a pesar de compartir con la pulsión la "insistencia", las pasiones no tendrían la capacidad de producir formaciones del inconsciente ni síntomas, por lo que se mantiene la distinción. Por otro lado, si las pasiones no son sino una consecuencia de la dinámica pulsional, es decir, si en último término las pasiones se pueden considerar, por así decirlo, o como "síntoma" o como "formación del inconsciente", es cosa que no puedo decidir aquí. Por último, es importante no dejar de mencionar que el deseo y las pulsiones están "presentes todo el tiempo" en tanto efectos estructurales, pero las pasiones, aunque de igual manera son inconcebibles sin lo simbólico y lo imaginario, carecen de tal característica dado que, tal como desarrollaré más adelante, existen también cuerpos *apáticos*, desapasionados. En otros términos, el terreno de lo pasional posibilita poner en entre dicho "la vida de todos los días" que, por lo demás, no es de ninguna manera una observación original mía, como se verá a continuación.

Para extender la indagación de esta tensión con "la vida de todos los días" que concibo como consecuencia del terreno de las pasiones, introduzco la siguiente cita de Rougemont (1978): "No se ignora que la pasión sería una desgracia, pero se presiente que sería una desgracia más bella y más <<viva>> que la vida normal, más exaltante que la <<felicidad sin problemas>>" (p. 283). Comparto su opinión ya que asume la paradoja de una *desgracia* que no dejaría de ser *bella* y *más viva* que la vida de todos los días. Esta manifestación pasional que hace tensión con la cotidianidad, también se encuentra en Baudelaire (2021b):

> L'homme gratifié de cette béatitude, malheureusement rare et passagère, se sent à la fois plus artiste et plus juste, plus noble, pour tout dire en un mot. Mais ce qu'il y a de plus singulier dans cet état exceptionnel de l'esprit et des sens, que je puis sans exagération appeler paradisiaque, si je le compare aux lourdes ténèbres de l'existence commune et journalière, c'est qu'il n'a été créé par aucune cause bien visible et facile à définir (p. 43)[223].

[223] "El hombre gratificado con esta beatitud, desgraciadamente rara y pasajera, se siente a la vez más artista y más justo, más noble, para decirlo todo, en una palabra. Pero aquello que hay de más singular en tal estado

Nietzsche (2010) lo señala también y, por su parte, lo muestra mediante el coro trágico de sátiros embelesados por lo dionisiaco. Lo describe como una "transgresión de las fronteras y límites existenciales acostumbrados", mediante la cual "toda vivencia personal pasada queda como sumergida" (p. 58). En continuidad con la línea nietzscheana, se encuentran estas palabras de Bataille (1957):

> Para quien está afectado por ella, la pasión puede tener un sentido más violento que el deseo de los cuerpos[224]. Nunca hemos de dudar que, a pesar de las promesas de felicidad que la acompañan, la pasión comienza introduciendo desavenencia y perturbación. Hasta la pasión feliz lleva consigo un desorden tan violento, que la felicidad de la que aquí se trata, más que una felicidad de la que se puede gozar, es tan grande que es comparable con su contrario, con el sufrimiento (p. 24).

Tanto las citas de Rougemont y de Baudelaire como las reflexiones de Nietzsche y las palabras de Bataille pueden relacionarse con las afectaciones, la turbación de los movimientos pasionales a los universos de significación cotidianos, a las coordenadas imaginarias y simbólicas.

Por otro lado, también en Foucault aparece dicha tensión pero, a diferencia de los autores ya mencionados, él no la aborda desde el terreno de las pasiones sino mediante el proceso de transubjetivación que tenía como única meta, se recordará, hacerse alguien "distinto con respecto a la masa, a esa mayoría, esos *hoi polloi* [los varios, los numerosos], que son precisamente las personas absorbidas por la vida de todos los días" (Foucault, 1982, p. 85, cursivas y corchetes en el original). Por lo tanto, creo pertinente admitir como característica de las pasiones que tensionan los referentes simbólicos e imaginarios, para lo que vienen muy bien los cinco autores mencionados (Rougemont, Baudelaire, Nietzsche, Bataille, Foucault) ya que, según mi apuesta, la transubjetivación se sostiene, precisamente, en el terreno de las pasiones.

A lo largo de su libro, Denis de Rougemont (1978) insiste en que pasión es "sufrimiento, cosa padecida, preponderancia del destino sobre la persona libre y responsable" (p. 52) lo que, gracias a la concepción de subjetividad de la que soy partidario, me lleva a la siguiente reflexión: si el yo, en su intento de pasar por unitario se pretende asimismo "libre y responsable", viviendo desde esta perspectiva el *sufrimiento* de la pasión ¿qué se desprende de lo anterior al colocar el acento no en el yo sino en el sujeto? En este momento no puedo sostener nada con certeza, pero aventuro que, si se parte y se coloca el acento en el sujeto se podría decir, quizá, que tal "imposición" pasional no sería opuesta o contraria (caracterización tal en función de los intereses del yo, que lo pasional muestra fútiles) sino que sería

---

excepcional, tanto del espíritu como de los sentidos, y que puedo sin exagerar llamar paradisiaco, si lo comparo a la tenebrosa pesadez de la existencia común y cotidiana, es lo que no ha sido creado por ninguna causa visible ni fácil a definir".

[224] Durante el fragmento citado, Bataille se ocupa de distinguir los tres tipos de erotismo: el de los cuerpos, de los corazones y el sagrado. El escrito que es pretexto para esta nota al pie, trata sobre el erotismo de los corazones, de ahí la distinción entre este y "el deseo de los cuerpos".

¿por qué no?, *fatalidad* (fatum) de la verdad. A lo precedente se debería agregar, para tener una noción lo más completa posible, que si el yo es eminentemente imaginario, si *es social* más que *está en lo social*, el terreno de lo pasional en tanto que excede lo imaginario y lo simbólico, pertenecería al orden *acontecimental*, de la *singularidad*.

Sé bien que toda respuesta en investigación es precaria, a pesar de ello, pienso que parte muy importante de su utilidad está en las vías que despeja, en aquellos temas o fenómenos que no habían llamado la atención o que permite abordarlos desde posicionamientos distintos (tema a tratar en el segundo apartado). Pero también porque tal producción de saberes es inevitablemente política. En los párrafos siguientes haré explícitas las vías que considero vale la pena andar, no sin antes recordar que la mención de la dimensión económica, del capitalismo y del neoliberalismo como una de sus modalidades (del capitalismo), las abordo como instituciones y no desde el materialismo histórico, movimiento patente en el importante lugar que ocupan en esta investigación no sólo Foucault sino también otros investigadores e investigadoras, como Ana María Fernández.

Una de las sorpresas del trabajo de campo fue la distinción que me permití pensar mediante los procesos de producción subjetiva que Foucault distingue como transubjetivación y autosubjetivación. Una de las características de la última, y que yo llamé *técnica de nosotros* cuando es realizada en grupo, es que es gradual, lenta, requiere *tiempo*. Se recordará que durante el trabajo de campo escuchaba sobre cancelaciones de planes familiares, con parejas sentimentales, con amistades, la invención de excusas para ausentarse del empleo, a lo que se agrega que en más de una ocasión vi a algunos integrantes hacer deberes escolares durante los ensayos, que interrumpían cuando era momento de interpretar alguna pieza, o también cuando se me decía que tenían “mucho trabajo pendiente” pero no dejaban de asistir. De entre las varias actividades en las que están involucrados, para ellos la música no deja de ser prioridad.

Es cierto que los ensayos son agendados los fines de semana precisamente para evitar interferir con otras actividades, sobre todo las económicas (actividades por las que reciben un salario) y escolares, pero no debe olvidarse que para ellos el tiempo para la práctica de la música no es tan solo aquel de los ensayos y conciertos, dado que “para no perder condición” deben ensayar por su cuenta, en horarios distintos. Como sea, *hacen* tiempo para practicar música, y esta es la cuestión relevante a la que esperaba arribar: si se puede considerar a la música como modelo de otras probables prácticas de verdad, sin lugar a dudas *su puesta en acto* requiere tiempo, tiempo que deben *hacer* porque no lo *tienen*.

Escribí antes que Ana María Fernández (2006) hablaba del neoliberalismo como *producción de soledades*. Estoy completamente de acuerdo con ella, y diría que parte importante de ello es, precisamente, que el neoliberalismo en particular y el sistema económico capitalista en general tienen como una de sus consecuencias

la *destrucción del tiempo para el ocio*. Todo *tiempo* bajo el capitalismo se mide con parámetros productivos económicos:

> [La] productividad y la eficacia son colocadas por encima de otros valores. El ocio como un mal improductivo y nocivo. Producir y acumular bienes, dinero, consumir pero también desechar (no sólo objetos, sino también personas), son las tendencias que se imponen […] Las exigencias institucionales, laborales, la prisa y el poco tiempo con que cada vez se vive, se imponen anulando la posibilidad de gozo y lo placentero de la actividad laboral o de la convivencia con los otros (Flores, 2008, p. 16).

Así las cosas, quisiera distinguir entre *ocio* y *tiempo libre*. En primer lugar, habría que hacer explícito que en cuanto al primero se refiere, me alejo del significado común que se le atribuye, bastante fiel a la definición consagrada de diccionario: "total omisión de la actividad", u "ocupación reposada"[225]. Me parece mucho más instructivo seguir de cerca, junto con Flores (2008), la relación etimológica que enlaza los significados de la palabra "ocio" y de la palabra "negocio", donde se muestra que la palabra *negocio*, etimológicamente no es sino, precisamente, la *negación* del ocio ("neg-ocio"). De esta manera las acepciones eminentemente pasivas (omisión de actividad, ocupación reposada) que se le dan desde el sentido común quedan rechazadas para vincularlo con la posibilidad de algo *activo*. Por otro lado y en oposición al ocio, entendería por *tiempo libre* menos una relación negativa con lo productivo económico y más una de sus múltiples consecuencias: "un carácter de lapso muerto, como un desecho capitalista más que como una conquista"[226] (González, 1975, p. 17).

Si afirmé antes que el capitalismo destruye el tiempo para el *ocio* fue porque el poco tiempo "improductivo" que permite es, precisamente, *tiempo libre*. ¿Cómo distinguir uno del otro, ocio y tiempo libre? Pues bien, aquí encuentro una de las apuestas de esta investigación: el tiempo de ocio sería aquel dedicado a la autosubjetivación, que (ya insistí bastante) es tal por la puesta en acto de la erótica de los cuerpos. Por su parte, el tiempo libre, "el tiempo muerto" del "desecho capitalista", se transcurriría en actividades directamente relacionadas con el ámbito laboral, como lo son el descanso y la alimentación necesaria para reiniciar la jornada, pero también las prácticas de consumo (permitidas por el salario) y que las más de las veces son comandadas por la construcción de reputaciones (adquirir mercancías como medio de construir, mostrar y colocar frente a los otros al yo); se puede notar que en el tiempo libre no hay implicación del cuerpo en tanto erógeno, en sus desbordes y excesos. Entonces, mi afirmación está basada en que, si bien no es absolutamente exclusivo del capitalismo, bajo este sistema económico las condiciones ideales, optimas para su funcionamiento, producen cuerpos de desecho, cuerpos desgastados: el tiempo libre no sólo "es transcurrido" por cuerpos

[225] Versión web del Diccionario de la Real Academia Española, entrada: ocio

[226] Debo confesar que la definición de González (1975) se refiere no al tiempo libre sino al ocio. En su breve libro, el autor no los distingue de manera clara por lo que, por mi parte, prefiero usar tal definición para el tiempo libre, en función de las apuestas políticas que pretendo introducir, como se verá en lo que sigue.

de desecho sino, mejor dicho, el mismo tiempo libre, en tanto deshecho capitalista, los produce.

Tal como fue establecido previamente, el cuerpo erógeno encuentra sus condiciones de posibilidad en la dimensión simbólica y en la imaginaria, por lo que sería errado referirse a los cuerpos producidos en el tiempo libre capitalista a la manera de "cuerpos muertos" sino quizá, más bien, como "cuerpos acallados". Por supuesto, es evidente que de ninguna manera me refiero aquí al organismo como ente biológico-fisiológico porque, en ese sentido, es claro que toda práctica durante el tiempo de *ocio* (como lo es la práctica de la música) consume energía, también es agotadora en la acepción fisiológica. Por lo tanto, al permanecer en el terreno del cuerpo y no del organismo, la distinción sería, así, no entre "prácticas de verdad" y "prácticas de mentira" sino, de acuerdo con la concepción de verdad que sostuve ya, entre *prácticas de verdad* y *prácticas de desecho/desgaste* o, en otros términos, entre cuerpos *patéticos* (apasionados) y cuerpos *apáticos* (desapasionados).

Por lo tanto, mi apuesta está lejos de oponer el trabajo por un lado y las actividades no laborales por el otro. Sé bien de aquellos casos en los que se llevan a cabo actividades artísticas como prácticas de desecho, y aunque menos seguro (creo que las condiciones de las actividades laborales lo obstaculizan de manera importante) *quizá* (énfasis en la construcción de la frase en condicional) haya actividades ordenadas por la lógica de la productividad a manera de prácticas de verdad. Anecdóticamente y con la única intención de ilustrar, comento que durante el tiempo que tomé clases de violín, conocí a un pequeño de unos nueve o diez años, quien se mostraba fastidiado durante las clases. Al poco tiempo supe por su padre que también tomaba clases de boxeo. Los padres del niño habían acordado que si tomaba clases de violín (según petición de la madre), también debía tomar clases de boxeo (petición del padre); como sea que fuere, en la "negociación" quien estaba ausente era, precisamente, el niño, quien llevaba ambas actividades en el hastío.

Está muy lejos de mi intención desvalorizar los "cruces", como en aquellos investigadores quienes deben escribir artículos de manera continua para responder a la lógica de la productividad, pero encuentran temas de su interés para la escritura, con lo que de alguna manera dan vuelta a la exigencia productiva, haciéndola servir para sus intereses. ¿Por qué sería de otra manera cuando, después de todo y siguiendo en esto a Foucault, no son tanto "cruces" como *pliegues* del gobierno, de las técnicas de sí y de las prácticas de veridicción/modalidades de existencia o, en otros términos, del poder, del sujeto y de la verdad? Aprovecho para distinguir, una vez más, la verdad como la entiende Foucault y la verdad según la sostengo en este escrito, con la meta de clarificar que las prácticas de resistencia o las contraconductas foucaultianas no serían necesariamente prácticas de verdad: retomando el ejemplo que abre este párrafo, diría que escribir artículos sobre temas de interés para cubrir las "cuotas" exigidas de productividad académica *podría* ser práctica de resistencia, pero no necesariamente una práctica de verdad; se resistiría

a devenir cuerpo apático, sin necesariamente convocar una erótica del cuerpo. Sea como fuere, mi intención al mencionarlo es dejar en claro que no pretendo oponer el trabajo al ocio sin más, sino proponer la reflexión de ambos ámbitos a partir de las *prácticas de desecho* y sus *cuerpos apáticos* por un lado, y de las *prácticas de verdad* y sus *cuerpos patéticos* por el otro. Más adelante mencionaré una utilidad más de dicha distinción.

Es necesario no perder de vista la condición no privilegiada, tanto social como económica, de la enorme mayoría de nosotros; de ahí que me haya resultado imprescindible la mención del sistema que rige las relaciones económicas en nuestros días. En el caso de esta investigación, los grupos que se dedican a la práctica de la música carecen de privilegios económicos y sociales, lo que obstaculiza pero no impide su ejercitación en ella. Para enfatizar esta argumentación habría que recordar que Foucault (1982) mencionaba, estudiando la inquietud de sí en la antigua Grecia, el ejemplo de Lacedemonia en donde, como condición para ocuparse de sí mismo, se debía pertenecer a los estratos privilegiados; también en Atenas el ocio era condición para prepararse en las exigencias de la vida política, para ejercitar la inquietud de sí necesaria para el buen gobierno de la *polis*. Arendt (1997) asegura, en continuidad con lo anterior, que el trabajo esclavo permitía a los ciudadanos dedicarse a la política.

González (1975) realiza una breve revisión sobre dos épocas posteriores a la grecorromana, a saber, el feudalismo y el capitalismo: en el primero el ocio seguía siendo considerado como posibilidad de construcción propia, mientras que las labores manuales (y sólo éstas eran consideradas, en ese entonces, como trabajo) era actividad denigrante, propia de siervos. De acuerdo con el mismo autor, hay un cambio de perspectiva radical en función de los intereses del capitalismo, y en este punto es necesario resaltar que a partir de entonces, en función de los intereses de las clases propietarias de los medios de producción, se amplió la definición de lo que se consideraba trabajo para justificar el papel de la burguesía en el ciclo productivo, para que aunque no tuvieran contacto directo con el proceso de producción (labor manual), sus actividades fueran concebidas de la misma manera. Asimismo y continuando con la aparición del capitalismo, circula el discurso sobre la "santidad del trabajo" mientras que el ocio se ve transformado en algo improductivo y hasta peligroso; no es casual que en los albores del capitalismo se haya gestado toda una política de castigo al ocioso, su reclusión en espacios en los que, precisamente, se buscaba o bien que no "contaminaran" al resto de lo social o bien hacerlos productivos "a la fuerza" (Foucault, 1964). Pues bien, esta concepción continúa activa, produciendo efectos aún hoy. Para muestra algunas de las frases que cita González (1975) en su libro, frases muy frecuentes en aquel entonces como ahora: el ocio "sólo se usa para que los trabajadores se embriaguen", "para sacar al país se debe trabajar, no importa el tiempo fuera del trabajo".

La característica de la autosubjetivación como transformación gradual, lenta, y la distinción entre ocio y tiempo libre, la retomé para concluir que *toda técnica de*

transformación propia requiere de ocio, tiempo que el capitalismo quisiera impedir y, a la larga, destruir. Por supuesto (y esta investigación es muestra de ello), en cuanto el terreno de las pasiones se ve involucrado, la insistencia parece inevitable, dando pie a la batalla por permanecer en las prácticas de verdad, en este caso, en la práctica grupal de la música. Sin embargo, también quedó demostrado lo mucho que abandonan, lo que dejan de lado por permanecer en la música, por ejercitarse en ella; pues bien, considero que no tendría por qué ser así: de contar con tiempo de ocio y ya no sólo con tiempo libre, podrían *encontrar* el tiempo (*encontrar*, porque el tiempo estaría disponible) sin la necesidad de *hacer* tiempo (*hacer* tiempo cancelando planes y dejando de lado otras actividades, porque no lo tienen) para dedicarse a alguna práctica de verdad o (¿por qué no?), a varias de ellas. Ahora bien, está lejos de mi intención cualquier tipo de conclusión simplista a la manera de "si las personas cuentan con más tiempo de ocio, se dedicarán a prácticas de verdad". Por más elevadas que fueran mis expectativas, no es la conclusión que quisiera colocar. Y, con todo, pienso que de inicio contar con más tiempo es condición de posibilidad para las prácticas de verdad.

En continuidad con la exposición previa, queda señalado un fenómeno bastante difundido en nuestros días. Me refiero a la abundancia de talleres, cursos, productos, que prometen transformaciones radicales que, a pesar de dirigirse a la apariencia física (entre otras), no dejan de prometer que la transformación radical será subjetiva, en otros términos, que desembocará en cómo nos relacionamos con nosotros mismos, con los otros y con las instituciones. Todo "emprendimiento" (en el sentido empresarial), y todo curso de "superación personal" están enteramente regidos por la lógica subyacente de la productividad tal como manda el sistema económico capitalista. En ese sentido, toda "oferta" de transformación subjetiva se encamina al cumplimiento de los ideales de competencia que ordenan la continua transformación de sí con la única finalidad de ser más consumible. Por ejemplo, hace décadas hubo una muy fuerte tendencia a aprender inglés y computación, tendencia que finalmente desembocó en que los programas de la Secretaría de Educación Pública (SEP) en México incluyera ambos en el currículum de educación básica: aún hoy es poderosa la tendencia a asumir acríticamente que toda educación, sea formal o informal, tiene como única finalidad poder competir en el mercado laboral.

Se recordará que Foucault se refería al S. I y II d.C. a manera de "la época dorada de la inquietud de sí". Pues bien, para cualquier comentarista despistado, la época actual podría parecer una "segunda época dorada de la inquietud de sí": estamos rodeados todo el tiempo por "ofertas" de transformación subjetiva, para ser "la mejor versión de nosotros mismos". Entonces, si alguien estuviera tentado a afirmar que efectivamente nos encontramos en una segunda época dorada de la inquietud de sí, basado en que para Foucault la técnica de sí es todo aquel procedimiento que las personas, en tanto sujetos, llevan a cabo sobre sí mismos para transformarse, por mi parte le recordaría que Foucault otorgó un enorme

potencial político a la técnica de sí, lo que problematiza lo referente a la época actual. La cuestión sería ¿cómo distinguir ambas? O, en otras palabras y siguiendo la intención foucaultiana ¿dónde colocar el potencial político de las técnicas de transformación propia? El conjunto de esta investigación me permite dar una respuesta (entre otras posibles): la especificidad de la técnica de sí como transformación propia con potencial político, sería que ésta sería una práctica de verdad, una práctica patética, mientras que las transformaciones comandadas por los ideales de competencia serían prácticas apáticas, de desgaste. Por otro lado, pero en relación con lo anterior, bien podría ser que alguna transformación comandada por los ideales de competencia capitalistas sirviera como práctica de resistencia, pero no como práctica de verdad: "Il est bon qu'un artiste se batte pour une idée ; mais celui qui met son art au service d'un pouvoir n'est pas un véritable artiste"[227], dice Candé (1980, p. 113).

Considero pertinente extender la reflexión crítica sobre lo último, con la intención de evitar alguna noción simplista. Sé bien que la participación "a la letra" en el sistema económico capitalista conlleva muchas satisfacciones: adquirir alguna mercancía (desde automóviles, viajes, dispositivos electrónicos como celulares o computadoras, quizá mercancía considerada de lujo como joyería u "obras de arte"; pero también vestimenta, alimentos o vivienda que, aunque se repita que son un "Derecho Humano", lo cierto es que bajo el capitalismo permanecen en estatus de mercancías, ofrecidas a quien esté en la posibilidad de cubrir el costo), tener estudios de posgrado o ser parte del Sistema Nacional de Investigadores, o tener una reputación ampliamente reconocida. Todas ellas son causa de satisfacción pero, si se me permite, diría que tales no son sino *satisfacciones del yo*; en otros términos, imaginarias. Esa es una de las razones (y no la menor, por cierto) de que no sean prácticas de verdad: estas últimas son tales por la puesta en acto de una erótica y no por la dimensión del sentido, al que produce (efímeramente, las más de las veces) pero sin ser su efecto. Así las cosas, las mencionadas *satisfacciones imaginarias* no convocan cuerpos patéticos, no hay transubjetivación, tampoco posibilidad de creación de sentidos inéditos y por lo tanto no hay condiciones para el devenir de otras formas de habitar el mundo; las satisfacciones del yo están ubicadas enteramente en las coordenadas imaginarias.

Espero haber mostrado que la relevancia social de esta investigación es mucha, que va más allá de la música. Una de las conclusiones del conjunto de esta investigación es que las estrategias de dominación no se basarían en "pasiones tristes"[228] sino que buscarían, dentro de lo posible, la producción de cuerpos desapasionados, apáticos. Pienso que la propuesta que aquí hago de las prácticas patéticas, de las prácticas de verdad, prácticas que convocan la erótica de los

[227] "Es bueno que un artista luche por una idea; pero aquel que pone su arte al servicio de un poder no es un verdadero artista".

[228] Con toda honestidad debo aceptar mi desconocimiento de la obra de Spinoza, pero con la misma honestidad acepto el compromiso de estudiarla a fondo en mis caminos por transitar.

cuerpos, y que por un lado requieren tiempo y por el otro salvan la especificidad política que Foucault dio a la técnica de sí, desemboca irremediablemente en una *política de las pasiones*, por lo que entiendo aquellas batallas que se dan, pero también las que deberemos dar en el futuro para, como dice cierta canción, *sostenernos en una vida que paradójicamente roza constantemente a la muerte*, lo que es bastante próximo a las últimas reflexiones de Foucault (1984) sobre la *parrhesía*.

Sin duda, una práctica de verdad está muy lejos de ser una práctica de bienestar, mucho menos de felicidad. Después de todo, en un espíritu a mi parecer muy nietzscheano, Jean Baudrillard (1990) escribe que la vida, a fin de cuentas, no es un derecho, sino una *fatalidad*. Así las cosas, la época actual estaría muy lejos de ser una "segunda época dorada" de la inquietud de sí.

II

Como escribí ya, parte de lo que hace valiosa a toda producción de saber es que, en tanto tal, no cierra sino que despeja vías por transitar. En este segundo apartado mencionaré algunas de ellas. Es valida la interrogante siguiente: ¿por qué si la música es una práctica de verdad hay quienes después de involucrarse en ella *desisten*? Interrogante que podría traducirse así: ¿por qué la práctica de la música no convoca una erótica en todo aquel que se involucra en ella? Pues bien, no lo sé. Pero es cierto que durante muchas conversaciones con Total Determinación y Eviternum escuché en varias ocasiones de personas quienes los habían acompañado durante algún tiempo para posteriormente desistir (se recordará la anécdota de la que escribí antes, aquella sobre el niño que conocí en clases de violín, en quien la práctica de la música no produjo un cuerpo patético, la música no fue una práctica de verdad para él).

Ya que en esta investigación fueron interlocutores grupos ya involucrados en la música, nada del trabajo de campo arrojó indicaciones para conjeturar sobre tal cuestión que, sin embargo, resulta enormemente relevante. Aún así, pareciera que de manera general la música conserva su carácter convocante, al menos en cuanto a los escuchas, por lo que si bien en ellos no actúa a manera de *práctica*, sigue vinculada de manera estrecha, importante, con la verdad, con el terreno paradójico de las pasiones. Por ejemplo, recuerdo bien que la primera vez que leí *Política y Subjetividad* de Ana María Fernández (2006), llamó poderosamente mi atención que cerca del final del libro la autora hace mención de la enorme importancia que quienes recuperaron fábricas desocupadas otorgaban a poder escuchar música y, a pesar de que ellas mismas lo colocan como un logro enormemente relevante, Ana María Fernández hace una muy breve mención, de manera más marginal que central en relación con el resto del libro. El pasaje es el siguiente:

> Estas mejoras en la calidad de vida fabril parecen haber sido tan importantes como la mejora económica; en las entrevistas mencionan con insistencia el poder trabajar a gusto, poder hablar, tomar mate; es también significativa la importancia que otorgan a poder escuchar música; es otro elemento que no falta en ninguna fábrica recuperada. Para muchos esa libertad no es menor. Consideran que trabajar con música es la diferencia entre un espacio sombrío y triste y un lugar alegre y habitable [¿transubjetivación?]. Señalan incluso que el ruido de las máquinas resulta más tolerable si hay música. Además podría pensarse que ponerle la propia música a un lugar es uno de los tantos modos de apropiarse, de hacerlo propio. (Fernández, 2006, p. 232-233).

Así, este tema sobre por qué hay a quienes la música les produce cuerpos patéticos y hay a quienes no, es uno de los pendientes urgentes para la argumentación, justificación y sostén de toda posible política de las pasiones.

Ahora bien, un comentario anterior debe ser matizado. Me refiero a aquel sobre la relación aparentemente evidente entre la escucha de la música (sus efectos en el público, en la audiencia) y la verdad. Si bien pienso que tal relación es bastante certera dado que no es poco común que la música *entusiasme* (en el sentido etimológico), sería ingenuo de mi parte no seguir el señalamiento previamente criticado y rechazado por mí sobre la distinción entre música académica y música popular, a saber, el uso de la música a manera de *distintivo de clase*: si la música no convocara cuerpos patéticos aún podría hacerse uso de ella para una "política del prestigio".

Tal reflexión no es mera conjetura mía, sino que me fue sugerida por la lectura tanto de Nietzsche como de Barthes y, en cierta medida, de Raymundo Mier. El primero habla sobre la decadencia de la música en el romanticismo alemán, mientras que el segundo se quejaba de que Panzéra, barítono con quien tomó clases de canto, no fuera apreciado porque la tendencia de moda se dirigía a la apreciación de los elementos meramente "decorativos" del canto, criticando así que se prefiriera, de acuerdo a sus términos, el feno-canto al geno-canto. Quizá se podría conjeturar que la decadencia de la música tiene que ver con el acallamiento de lo *dionisiaco* en ella a favor de su "utilidad social"[229]. Podría pensarse de la siguiente manera: así como la pintura durante mucho tiempo estuvo encadenada al orden de la *apariencia* del mundo, se podría decir que la música, a partir del romanticismo y hasta la actualidad (y no sería casual que es el periodo histórico del capitalismo como sistema económico hegemónico), se ha colocado en una tendencia *imitativa*, se ha puesto por misión la "expresión del sentido", encadenándose así a la *imagen* del mundo, a la mera similitud. Durante una muy interesante conversación en Eviternum con motivo de la música contemporánea, me contaban de una pieza que fue concebida como *imitación* de una locomotora, por ejemplo. Tal comentario me recordó, primero, *El Nacimiento de la Tragedia…* y después la totalidad de la obra de Nietzsche, ya que denuncia, por un lado, el tiempo del último hombre y, por el otro, proclama el arribo del súper hombre, en función,

[229] ¿Acá estaría una indicación sobre la negativa de Freud de relacionar el arte con el ideal del yo?

precisamente, de lo dionisiaco. En el libro mencionado critica, por ejemplo, aquellas piezas musicales de estilo bélico en donde la orquesta imita los sonidos de los cañones para representar las batallas, lo que me recordó en seguida dos famosas piezas: *Pedro y el Lobo* de Sergueï Prokofiev y *Le Carnaval des Animaux* de Camille Saint-Saëns. En su obra, Prokofiev usa ciertos instrumentos para imitar los personajes del cuento; mientras que la suite de Saint-Saëns es enteramente imitativa de la misma manera, también usa instrumentos para imitar cada uno de los animales de su carnaval.

Este tema de la "decadencia de la música" también podría reflexionarse en función de la por demás pertinente distinción que introduce Raymundo Mier entre el *arte* y la *experiencia estética*. Se recordará que, para él, el arte está en el régimen del mercado, en las ambiciones morbosas de los coleccionistas y, por lo tanto, en las dinámicas del prestigio; en otras palabras, la dimensión del sentido. Mientras que la experiencia estética es aquello que, en sus palabras, hace tensión a tales pretensiones por lo que, quizá sin forzar demasiado las cosas, se podría decir que las desbordadas exigencias de "más arte" en el mundo contemporáneo no son acompañadas por experiencia estética alguna. Pareciera, así, que se quiere del arte que sea una "práctica del bienestar", una actividad "catártica", y no más que eso.

Una manera de aprehender lo precedente es el hecho de que comprar un boleto para un concierto, para una exhibición de pintura, para ingresar a una puesta en escena de teatro o de danza, así como comprar alguna novela o libro de poesía; o aún más, adquirir alguna pintura para agregarla a alguna colección privada o hacerse de alguna obra artística "bajo pedido", no lleva de suyo la experiencia estética. Bien podría usarse con el fin de construir una imagen de sí mismo para colocarla frente a los otros (siendo precisos, ¿para qué otra cosa se construiría tal imagen?), para que se relacionen con ella (la reputación, el prestigio) más que una manera de ponerla en entredicho, de extrañarse de ella (consecuencia ineludible de la experiencia estética): cuántos conciertos, cuántas exposiciones, cuántas obras de teatro o de danza, pero no tan solo ya que fácilmente se pueden incluir almuerzos en restaurantes o viajes que "obligan a la foto".

Así las cosas, la experiencia estética no va incluida en el precio del boleto, por el "simple" hecho de que no se la puede comprar. Por supuesto, ello no impide que se la use con fines publicitarios (ya escribí sobre la amplia difusión de campañas publicitarias que aseguran vender cambios subjetivos radicales). No hay manera de asegurarse la experiencia estética, mucho menos al pretender comprarla, como si pudiera ser introducida en los intercambios comerciales. Según mi apuesta, la experiencia estética sería no otra cosa que el exceso de los cuerpos, la *puesta en acto* de una erótica (voz, mirada, escucha) por lo que el que haya "mucho arte" pero no experiencia estética, podría indicar la producción de cuerpos apáticos.

Por otro lado, una de las muchas lecciones que extraigo del conjunto de esta investigación es que la práctica de verdad, tal como la concibo, no podría ser

exclusiva de la música. En primer lugar habría que incluir, aventurando un elevado grado de certeza, el teatro y la danza. Se recordará que Margarita Baz concebía a esta última a la manera de un vínculo de amor; por mi parte no diría que la insistencia en la música o en la danza es por amor a ellas sino que, más bien (y estoy bastante, bastante convencido de ello) *el amor sería, a su vez y punto por punto, otra modalidad de práctica de verdad*: pasión, desborde de las coordenadas simbólicas e imaginarias, extrañamiento de los universos de significación habituales (la "vida de todos los días") y por lo tanto creación de sentidos inéditos, puesta en acto de una erótica (mirada, voz, escucha). El que el amor sea una práctica de verdad permitiría alguna aproximación a la pregunta que planteé al inicio de este segundo apartado, a saber: ¿por qué la práctica de la música no convoca una erótica del cuerpo en todo aquel que se involucra en ella? Pienso que de entre el breve listado que conjeturo, el amor es la única práctica de verdad a la que virtualmente todos tenemos acceso, a diferencia de la música (lo mismo valdría para el resto de prácticas de verdad). Entonces, diría que *no toda música es práctica de verdad, mientras que no hay amor que no sea práctica de verdad*. El amor podría servir, así, de orientador en este enigmático terreno, lo que sería investigación a realizar.

Asimismo, y de acuerdo con la reiterada analogía entre música y deporte, no parecería despistado concebir a este último como otra modalidad de práctica de verdad. El amor, el teatro y la danza serían tanto *prácticas de verdad* como *técnicas de nosotros*, mientras que el estatus de técnica de nosotros del deporte estaría condicionado a si es practicado grupalmente o no, y a las características de dicha práctica grupal (espero haber sido lo suficientemente insistente y claro para evitar la confusión de pensar que toda práctica grupal es necesariamente una técnica de nosotros). Nada de esto tiene fundamento (aún). Que esta comunicación no sirva de atajo, las investigaciones deben ponerse en marcha.

Aún hay algo más que quisiera agregar a este breve listado de prácticas de verdad, a saber, las así llamadas *adicciones*[230]. Si tengo bastante certeza (sin que sea absoluta) en el estatus de la danza, el teatro y el amor como prácticas de verdad, y algo menos seguro en cuanto al deporte, las adicciones me parecen un ámbito muy incierto y por ello mismo llamativo, muy interesante a ser pensando con las herramientas conceptuales que se desprenden del conjunto de la investigación que aquí comunico. Efectivamente, las adicciones ¿convocan cuerpos patéticos o, por el contrario, producen cuerpos apáticos? ¿el desgaste anatomo-fisiológico de los organismos reflejaría fielmente lo que ocurre a nivel de la erótica? En caso

[230] Me encuentro muy, muy lejos de juzgar moralmente, de manera simple, el consumo de drogas. Entiendo que hay las más y las menos adictivas, las más y las menos "duras". También sé bien que la aproximación *institucional* a ellas es mediante los efectos que tienen en la química del organismo. Sin embargo, se recordará que soy partidario de la perspectiva que distingue el organismo del cuerpo, por lo que pienso que el consumo de drogas no sólo involucra la fisiología orgánica sino también la erótica de los cuerpos. Pues bien, lo que me intriga son los efectos en estos últimos.

contrario, ¿una práctica de verdad podría, pues, desgastar fisiológicamente a un organismo, situación que *podría ser* (énfasis en la construcción en condicional de la frase) precisamente la del consumo de drogas "más duras"? Así las cosas, las adicciones parecen un terreno incierto en muchos sentidos y, sumado a los fenómenos sociales comúnmente asociados a ellas, valdría mucho la pena investigar desde referentes distintos a los habituales.

Un par de pistas que sigo para este breve listado de *probables* prácticas de verdad es, como se comprenderá: 1) la insistencia en permanecer en ellas *sin intenciones de clausurar la marcha ni de alcanzar la meta* (meta que, por otro lado, no se ve por ningún lado), pero también, y lo que me parece absolutamente fundamental para toda posible política de las pasiones, 2) que ninguna de ellas (incluido el amor, lo que podría ayudar a comprender los fracasos del orden del acuerdo y de la lógica del contrato mediante los que no se ha dejado de intentar *institucionalizarlo*) es una práctica de bienestar, mucho menos de felicidad.

Una intuición más que quisiera compartir es la siguiente, que considero fundamental: he dedicado la totalidad de esta comunicación al tema de la *insistencia* en la práctica grupal de la música y, aventurando que sus efectos en los cuerpos erógenos tienen parte importante en ello, descarté que los discursos y las instituciones tuvieran un papel central (sin dejar de reconocer su constante presencia). Sin embargo, algo muy importante a tomar en cuenta, sin lugar a dudas, es *esa otra insistencia producto de lo institucional*: efectivamente, una de las principales características de las instituciones y que sirve a manera de indicación *casi* certera de su actuar, es la insistencia de los sujetos en ellas, tanto así, que su apariencia estática, inmóvil, "normal/natural", mucho debe a tal insistencia. Valdría mucho la pena investigar la insistencia efecto de lo institucional así como sus relaciones con la insistencia del terreno de las pasiones, sus intrincaciones, cruces e interferencias. Una primera propuesta sería que *insistencia* se mantenga para el terreno de las pasiones, dado que creo más conveniente referirse a lo institucional como *inercia*. Los efectos de sentido en las investigaciones por realizarse mostrarían la pertinencia o no de la distinción.

¿Cuál es el papel *social* de la música en la actualidad, o una práctica de verdad o una distinción de clase entre otras? No lo sé. En cuanto a esta investigación respecta, la práctica grupal de la música en los dos grupos que fueron interlocutores en ella, la música es una práctica convocante de cuerpos patéticos. En cuanto a llevar lo aprendido en esta investigación a dimensiones más amplias, no me siento cómodo con generalizaciones, dado que fácilmente se podría querer pasarlas por universales. Claudia Salazar (2003) escribe:

> en su disposición estratégica, el dispositivo *para hacer ver*, no es una operación inspirada en la búsqueda de objetividad del conocimiento sino una operación de creación de horizontes posibles para lo social, donde los saberes son expresión de proyecto y por lo tanto su validez no estriba en su capacidad para el reflejo fiel de la realidad sino en su aptitud para colocar

> una cierta escena frente a la mirada de otros, escena que convoque a la acción, sea ésta en su forma de reflexión o de movimiento (p. 294, cursivas en el original)

De acuerdo con la cita precedente, diría que mi apuesta en las prácticas de verdad sivre no para mostrar un “conocimiento objetivo” sino para colocar una problemática y una urgencia que es, precisamente, la cuestión de los cuerpos y, hablar de cuerpos, es introducir sus intensidades, el terreno de las pasiones, ya sea en sus excesos (cuerpos patéticos) o en su agotamiento (cuerpos apáticos). De ahí que una de las apuestas que hago, y con la que finalizo este escrito es, precisamente, por la creación de estrategias para *encarnar* una política de las pasiones.

> Tal vez nuestro problema ahora consiste en descubrir que el sí mismo es sólo el correlato histórico de la tecnología construida en el transcurso de nuestra historia. Tal vez el problema es cambiar esas tecnologías. Y en ese caso, uno de los principales problemas políticos sería hoy, en el sentido estricto de la palabra, la política de nosotros mismos (Foucault, 1980, p. 94).

Referencias

Abad, C. (2019). *La música romántica: Chopin, Franz Liszt, Franz Schubert, Félix Mendelssohn* (Monografía para optar por el título de licenciado en educación). Universidad Nacional de Educación, Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades. Lima, Perú.

Aboites, H. (1997). *Viento del Norte: TLC y privatización de la educación superior en México*. Ciudad de México, México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco/Plaza y Valdés Editores.

Acosta, A. (2018). *Enseñar en la precariedad. Condiciones de trabajo y experiencias laborales en el mercado docente de la educación superior* (Tesis para obtener el grado de doctora en Ciencias Sociales con especialidad en Sociedad y Educación). Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. Ciudad de México, México. Consultado en (URI): https://repositorio.xoc.uam.mx/jspui/handle/123456789/1675

Alighieri, D. (1921). *La Divina Comedia*. Distrito Federal, México: Época [2006].

Althusser, L. (1968). Ideología y aparatos ideológicos del Estado. En: *La filosofía como arma de la revolución*. Distrito Federal, México: Siglo XXI.

Althusser, L. y Balibar, É. (1965) *Para leer El capital*. Distrito Federal, México: Siglo XXI.

Anzaldúa, A. (2021). Subjetivación en el entramado del saber y el poder. *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, (Núm. 54), pp. 127–153.

Arendt, H. (1997). *¿Qué es la política?* Barcelona, España: Paidós.

Arendt, H. (2003). *Conferencias sobre filosofía política de Kant*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Arrivé, M. (2004). *Lenguaje y psicoanálisis, lingüística e inconsciente: Freud, Saussure, Pichon, Lacan*. Distrito Federal, México: Siglo XXI

Assoun, P-L. (2014). *Introducción a la epistemología freudiana*. Distrito Federal, México: Siglo XXI

Barley, N. (1983). *El antropólogo inocente*. Barcelona, España: Anagrama [2004].

Barthes, R. (1986). II. El cuerpo de la música. En: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona, España: Paidós.

Bataille, G. (1957). El erotismo. Ciudad de México, México: Tusquets. [2023].

Baudelaire, Ch. (2021a). *Les fleurs du mal*. Paris, France : Librairie Générale Française.

Baudelaire, Ch. (2021b). *Les paradis artificiels*. Paris, France : Flammarion

Baudrillard, J. (1990). *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona, España: Anagrama.

Bauleo, A. (1977). *Contrainstitución y grupos*. Madrid, España: Fundamentos.

Baz, M. (1994). Enigmas de la subjetividad y análisis del discurso. *Versión. Estudios de Comunicación y Política* (Núm. 4), pp. 117-136.

Baz, M. (1996). El trabajo con grupos. En: *Intervención grupal e investigación. Cuadernos del TIPI 4* (pp. 11-54). Distrito Federal, México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.

Baz, M. (1999). La entrevista de investigación en el campo de la subjetividad. En: *Caleidoscopio de subjetividades. Cuadernos del TIPI 8*. 2da edición (pp. 77-96). Distrito Federal, México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.

Baz, M. (2000). La intervención grupal: finalidades y perspectivas para la investigación. En: *Anuario de investigación 1999* Vol. 1 (pp. 241-250). Distrito Federal, México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.

Baz, M. (2002). De poéticas y pasiones: reflexiones sobre la subjetividad en la danza. En M. Ramos Smith & P. Cardona Lang (coords.), *La danza en México. Visiones de cinco siglos, Vol. 1*. Distrito Federal, México: Instituto Nacional de Bellas Artes/CENIDI – Danza.

Baz, M. (2003). La dimensión de lo colectivo: reflexiones en torno a la noción de subjetividad en la psicología social. En I. Jáidar (comp.), *Tras las huellas de la subjetividad*. Distrito Federal, México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.

Baz, M. (2004). Por los caminos del vínculo colectivo: arte y educación infantil. En: *Anuario de investigaciones 2003* (pp. 479-489). Distrito Federal, México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.

Baz, M. (2007). Los desfiladeros del cuerpo danzante. *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales,* (Núm. 7), pp. 9-38.

Baz, M. (2009). Cuerpo y otredad en la danza. *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales,* (Núm. 32), pp. 13-30.

Bejarano, C. (2019). El mecenazgo musical barroco: la música como instrumento del poder. *Atalanta,* vol. 7 (Núm 1), pp. 9-38.

Benedetti, M. (2021). El cambiazo. *La muerte y otras sorpresas* (pp. 99-106). Ciudad de México, México: Alfaguara.

Benjamin, W. (1921). Para la crítica de la violencia. En *Ensayos escogidos*. Ciudad de México, México: Ediciones Coyoacán [2024].

Benlloch, V. (2009). Mozart y el clasicismo musical. *Revista de estudios albacetenses*. (Núm. 53), pp. 155-180.

Benveniste, É. (1981). *Problemas de lingüística general, Vol. II*. Distrito Federal, México: Siglo XXI.

Bergua, J. (2006). Introducción general. *Sófocles. Tragedias*. Barcelona, España: Gredos.

Bleger, J. (1995). *Temas de psicología (entrevista y grupos)*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.

Bourdieu, P (1988). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, España: Taurus

Buitrago, D., Fanduño, P. y Segura, M. (2015). *Expresiones desde el arte y la subjetividad. Construcción de la identidad personal y social*. (Trabajo de grado para optar por el título de licenciadas en educación infantil). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.

Butler, J. (2010). Sometimiento, resistencia, resignificación. Entre Freud y Foucault. En *Mecanismos psíquicos del poder*. Madrid, España: Cátedra.

Candé, R. (1980). *L'invitation à la musique. Petit Manuel d'initiation*. Paris, France : Éditions de Seuil.

Carvalho, R. (2022). Notas acerca del concepto de implicación y su uso en la investigación-intervención institucionalista. En M. Gómez, N. del Río, V. Falleti & E. Scheinvar (coords.), *Análisis institucional: diálogos entre Francia y Brasil* (pp. 71-88). Ciudad de México, México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.

Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Distrito Federal, México: Tusquets.

Cerda, A., Falleti, V. & Gómez, J. (2018). Creación artística y movimientos sociales: redefinir la relación entre política y estética. *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales* (Núm. 48), pp. 141-179.

Chaves, J. (2009). Magia y ocultismo en el siglo XIX. En E. Cohen & P. Villaseñor (eds.), *De filósofos, magos y brujas* (pp. 291-326). Distrito Federal, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.

Chuaqui, C. (1994). *El texto escénico de Las Bacantes de Eurípides*. Distrito Federal, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.

Clark, D. (2003). The death and life of punk, the last subculture. En D. Muggleton & R. Weinzierl (eds.), *The Post-Subcultures Reader* (pp. 223-236). Oxford, England: Berg.

Cohen, E. (2009). La Venus desdoblada: en torno a la filosofía del amor en Ficino. En E. Cohen & P. Villaseñor (eds.), *De filósofos, magos y brujas* (pp. 121-142). Distrito Federal, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.

Cruz, F. (2006). *Educación informal: la cultura punk en el tianguis cultural del Chopo*. (Tesis para obtener el título de Licenciado en Pedagogía). Universidad Pedagógica Nacional. Distrito Federal, México.

Cruz, M. (2010). Algunas cuestiones sobre la composición lírica y musical en psicoanálisis. *Trazo unario* (Núm. 4), pp. 32-47.

Cruz, M. (2011). Leer cuerpo. *Trazo Unario* (Núm. 5), pp. 71-74.

Descartes, R. (2023). El discurso del método. *Descartes I*. Ciudad de México, México: Gredos.

Díaz, M. (2016). La problemática en la historiografía de la psicología. En Irene Aguado, César Avendaño y Carlos Mondragón (coords.), *Historia, psicología y subjetividad* (pp. 15-48). Estado de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Estudios Superiores Iztacala.

Diccionario de la Real Academia Española, entrada: Ocio. Consulta digital en: https://dle.rae.es/ocio?m=form

Dillon, P. (2018). *Protest and survive: a brief history and analysis of the politics of punk*. (Master of Music, Thesis in Musicology in partial fulfillment of the requirements for the degree). Kansas City, United States.

Do Nascimento, M. y Silviera, F. (2022). La investigación-intervención en psicología: los usos del diario de campo. En M. Gómez, N. del Río, V. Falleti & E. Scheinvar (coords.), *Análisis institucional: diálogos entre Francia y Brasil* (pp. 89-104). Ciudad de México, México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.

Dobb, M. (1977). *Estudios sobre el desarrollo del capitalismo*. Distrito Federal, México: Siglo XX.

Donoso, R. (2014). *Cómo la estética del movimiento contracultural punk, es cooptado y funcionalizado por el sistema cultural hegemónico*. (Disertación previa a la obtención del título de sociólogo con mención en ciencias políticas). Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Sociología y Ciencias Políticas. Quito, Ecuador.

Eckmeyer, M. (2019a). Saber trobar: estratificación en los inicios de la música occidental. En D. Sánchez & M. Eckmeyer (coords.), *Historia del arte y música medieval: nuevas perspectivas y enfoques* (pp. 85-113). La Plata, Argentina: Editorial de la Universidad de la Plata.

Eckmeyer, M. (2019b). Alto en las torres: músicos urbanos profesionales en la Edad Media. En D. Sánchez & M. Eckmeyer (coords.), *Historia del arte y música medieval: nuevas perspectivas y enfoques* (pp. 154-189). La Plata, Argentina: Editorial de la Universidad de la Plata.

Espinar, J. (2011). Una aproximación a la música griega antigua. *Thamyris*, (Núm. 2), pp. 141-157.

Faure, E. (1972). *Historia del arte. Historia del renacimiento*. Distrito Federal, México: Hermes, S. A.

Fernández, A. (2006). *Política y subjetividad. Asambleas barriales y fábricas recuperadas*. 3era Edición. Buenos Aires, Argentina: Biblos [2011].

Fernández, A. (2007). *Las lógicas colectivas. Imaginarios, cuerpos y multiplicidades*. 2da edición. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Fernández, A. (2009). *Las lógicas sexuales: amor, política y violencias*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Fernández, A. y De Brasi, J. (1993). *Tiempo histórico y campo grupal. Masas, grupos e instituciones*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Ferrer, R. (2016). Psicoanálisis y música. Una sinfonía inacabada. *Temas de psicoanálisis,* (Núm. 12), pp. 1-14.

Flores, L. (2008). Del gozo al goce. *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales* (Núm. 29). México: UAM Xochimilco, pp. 11-31.

Foucault, M. (1964). *Historia de la locura en la época clásica (2 vols.)*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica. [2020].

Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Distrito Federal, México: Siglo XXI. [2008]

Foucault, M. (1973). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona, España: Gedisa. [2011]

Foucault, M. (1974). *Los anormales*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica. [2022].

Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Ciudad de México, México: Siglo XXI. [2020].

Foucault, M. (1976). *Historia de la sexualidad: 1 La voluntad de saber*. Ciudad de México, México: Siglo XXI. [2023].

Foucault, M. (1977). *Seguridad, territorio, población*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica. [2022].

Foucault, M. (1980). *El origen de la hermenéutica de sí: Conferencias de Dartmouth*. Ciudad de México, México: Siglo XXI. [2017]

Foucault, M. (1982). *La hermenéutica del sujeto*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica. [2021]

Foucault, M. (1983). *El gobierno de sí y de los otros*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica. [2017]

Foucault, M. (1984). *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros II*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica. [2017].

Fouce, H. (2007). *La música pop y rock*. Barcelona, España: Editorial UOC.

Freud, S. (1895). Proyecto de psicología. *Obras completas*, Vol. I. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. [2021].

Freud, S. (1896). Carta 52. *Obras Completas,* Vol. I. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. [2021].

Freud, S. (1900). La interpretación de los sueños. *Obras Completas,* Vol. IV & V. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. [2021].

Freud, S. (1901). Psicopatología de la vida cotidiana. *Obras Completas,* Vol. VI. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. [2021].

Freud, S. (1905a). El chiste y su relación con lo inconciente. *Obras Completas,* Vol. VIII. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. [2021].

Freud, S. (1905b). Tres ensayos de teoría sexual. *Obras completas,* Vol. VII. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. [2021].

Freud, S. (1906). El delirio y los sueños en la ‹‹Gradiva›› de W. Jensen. *Obras completas*, Vol. IX. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. [2021].

Freud, S. (1907). El creador literario y el fantaseo. *Obras completas*, Vol. IX. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. [2021].

Freud, S. (1910). Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci. *Obras completas*, Vol. XI. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. [2021].

Freud, S. (1911). Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (dementia paranoides) descrito autobiográficamente. *Obras completas,* Vol. XII. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. [2021].

Freud, S. (1912). Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico. *Obras completas,* Vol. XII. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. [2021]

Freud, S. (1913a). El interés por el psicoanálisis. *Obras Completas,* Vol. XIII. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. [2021].

Freud, S. (1913b). Tótem y tabú. *Obras Completas,* Vol. XIII. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. [2021].

Freud, S. (1914a). El Moisés de Miguel Ángel. *Obras Completas,* Vol. XIII. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. [2021].

Freud, S. (1914b). Introducción del narcisismo. *Obras Completas,* Tomo XIV. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. [2021].

Freud, S. (1915a). Lo inconciente. *Obras completas,* Vol. XIV. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. [2021].

Freud, S. (1915b). Pulsiones y destinos de pulsión. *Obras completas,* Vol. XIV. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. [2021].

Freud, S. (1917). Duelo y melancolía. *Obras completas,* Vol. XIV. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. [2021].

Freud, S. (1920). Más allá del principio del placer. *Obras Completas,* Vol. XVIII. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. [2021].

Freud, S. (1921). Psicología de las masas y análisis del yo. *Obras Completas,* Vol. XVIII. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. [2021].

Freud, S. (1923a). Breve informe sobre psicoanálisis. *Obras completas,* Vol. XIX. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. [2021].

Freud, S. (1923b). El yo y el ello. *Obras completas,* Vol. XIX. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. [2021].

Freud, S (1923c). La organización genital infantil. *Obras completas,* Vol. XIX. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. [2021].

Freud, S. (1927). Dostoievski y el parricidio. *Obras completas*, Vol. XXI. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. [2021]

Freud, S. (1930). El malestar en la cultura. *Obras Completas,* Vol. XXI. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. [2021].

Freud, S. (1939). Moisés y la religión monoteísta. *Obras Completas,* Vol. XXIII. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu, [2021].

Frith, S. (1988). El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular. *Papers: Revista de sociología* (Núm. 29), pp. 178-196.

Fuentes, M. (2017). Del desencanto al encantamiento del mundo: el cuerpo de los sueños y el cuerpo presente. *Iztapalapa revista de ciencias sociales y humanidades* (Núm. 82), pp. 13-48.

Fuentes, G., Mendoza, I. & Quiroz, A. (2021). *9ª sinfonía del inconsciente para orquesta solista: aproximación al análisis del discurso hablado de miembros de una orquesta sinfónica juvenil*. (Trabajo terminal para obtener el grado de licenciados en

psicología). Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. Ciudad de México, México.

García, M. (2014). La noción de dispositivo en la reflexión histórico-filosófica de Michel Foucault. En E. Andión (comp.), *Dispositivos en tránsito. Dispositivos y potencialidades en comunidades de creación*. Ciudad de México, México: CONACULTA.

Gerber, D. (1992). La represión y el inconsciente. *La re-flexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan* (pp. 81-169). Distrito Federal, México: Siglo XXI.

Gerber, D. (2005). Modernidad, civilización tecno-científica y lazo social. *El psicoanálisis en el malestar en la cultura* (pp. 73-92). Buenos Aires, Argentina: Lazos.

Gerber, D. (2008). El cuerpo erógeno: entre significante y goce. *De la erótica a la clínica, el sujeto en entredicho* (pp. 67-82). Buenos Aires, Argentina: Lazos.

Girard, R. (1972). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, España: Anagrama.

Godoy, C. (2005). Los avatares del cuerpo. En J-A. Miller (coord.). *Del Edipo a la sexuación* (pp. 227-244). Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Goethe, J. (2017). *Fausto*. Madrid, España: Ediciones Cátedra

González, C. (2007). *Cinco ensayos sobre la mediación*. Distrito Federal, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas.

González, E. (1975). *Alternativas del ocio*. Distrito Federal, México: Fondo de Cultura Económica.

González, M. & Vega, M. (2017). Introducción. *Fausto*. Madrid, España: Ediciones Cátedra

Guber, R. (2011). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Gushee, L. (1994). The nineteenth-century origins of jazz. *Black music research journal*. Vol. 14, pp. 150-174.

Haraway, D. (1991). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid, España: Cátedra

Harnecker, M. (1981). *Los conceptos elementales del materialismo histórico*. Distrito Federal, México: Siglo XXI.

Heredia, V. (2012). *Musicar, entre el asfalto. La evolución de los escenarios y consumos musicales en la Ciudad de México*. Distrito Federal, México: Letra impresa GH, S. A. de C. V.

Heródoto. (1978). *Teogonía*. Madrid, España: Gredos.

Iglesias, I. (2021). Pasados posibles de la música popular: narrativas históricas del jazz y del rock. *El oído pensante*, febrero-agosto, pp. 233-265.

Ivaylova, V. (2015). *El punk como resistencia: el arte, el estilo de vida y la acción política del movimiento como camino para crear un nuevo mundo*. (Tesis del Máster en Estudis Comparatius de Literatura, Art i Pensament: treballs de fi de máster). Institut Universitari de Cultura, Universitat Pompeu Fabra. Barcelona, España.

Jaramillo, O. (2018). *Prácticas artísticas y modos de subjetivación en experiencias de la música y la danza en la Ciudad de Pereira*. (Tesis de doctorado). Universidad de Manizales, Colombia.

Lacan, J. (1949). El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. *Escritos I*. Distrito Federal, México: Siglo XXI. [2007].

Lacan, J. (1953a). Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis. *Escritos I*. Distrito Federal, México: Siglo XXI. [2007]

Lacan, J. (1953b). *Seminario 1: Los escritos técnicos de Freud*. Barcelona, España: Paidós. [1984].

Lacan, J. (1954). *Seminario 2: El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*. Barcelona, España: Paidós. [1984]

Lacan, J. (1955). *Seminario 3: Las Psicosis*. Barcelona, España: Paidós. [1984]

Lacan, J. (1956). *Seminario 4: La Relación de Objeto*. Buenos Aires, Argentina: Paidós. [1999].

Lacan, J. (1957a). La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud. *Escritos I*. Distrito Federal, México: Siglo XXI. [2007].

Lacan, J. (1957b). *Seminario 5: Las formaciones del inconsciente.* Buenos Aires, Argentina: Paidós

Lacan, J. (1958a). La significación del falo. *Escritos II*. Distrito Federal, México: Siglo XXI. [2005].

Lacan, J. (1958b). *Seminario 6: El deseo y su interpretación*. Buenos Aires, Argentina: Paidós

Lacan, J. (1959). *Seminario 7: La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Lacan, J. (1960a). *Seminario 8: La transferencia*. Buenos Aires, Argentina: Paidós

Lacan, J. (1960b). Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano. *Escritos II*. Distrito Federal, México: Siglo XXI. [2005]

Larrauri, G. (2008). El psicoanálisis y el concepto de creación. *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales* (Núm. 29), pp. 117-139.

Lautréamont, C. (2006). *Cantos de Maldoror*. Distrito Federal, México: Ediciones Coyoacán.

Lefebvre, H. (2012). *Lógica formal, lógica dialéctica*. Distrito Federal, México: Siglo XXI.

López-Cabello, A. (2013). La música punk como espacio identitario y de formación de jóvenes de México. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 11 (Núm. 1), pp. 185-197.

Manero, R. (1990a). Introducción al análisis institucional. *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales,* (Núm. 1), pp. 121-157.

Manero, R. (1990b). Los psicólogos y la implicación. En P. Casanova (comp.), *Las profesiones en México, núm. 6, Psicología*. Distrito Federal, México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.

Manzanos, A. (1975a). *Apuntes de historia de la música, I*. Distrito Federal, México: Secretaría de Educación Pública SEP/Setentas.

Manzanos, A. (1975b). *Apuntes de historia de la música, II*. Distrito Federal, México: Secretaría de Educación Pública SEP/Setentas.

Marco, T. (2001). Las sociedades musicales y la música contemporánea. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 8-9, pp. 389-397.

Martín, E. (2008). Música, sujetos, creatividad. *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales* (Núm. 29), pp. 33-48.

Marx, K. y Engels, F. (1848). *Manifiesto comunista*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI. [2018].

Méndez, V. (2008). *La diferencia sexual en los diálogos de Platón*. Distrito Federal, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas.

Meza, J. (2021). El nacionalismo musical: una mirada a partir de dos obras representativas para banda sinfónica de compositores latinoamericanos. *Escena, revista de las artes*. Vol. 81, (Núm. 1), pp. 135-169.

Mier, R. (2007). La experiencia estética como recreación de lo político. *Versión. Estudios de Comunicación y Política* (Núm. 20), pp. 101-121.

Mier, R. (2012). Arte, imagen y poder. Entrevista a Raymundo Mier. *Versión. Estudios de Comunicación y Política, Nueva Época* (núm. 29), pp. 1-15.

Miller, H. (1960). *History of music*. New York, United States: Barnes & Noble.

Morales, H (2011). Letra y arte. *Trazo Unario* (Núm. 6), pp. 21-34.

Morgenstern, D. (1973). The jazz story. *An outline history of jazz*. New York, United States: New York Jazz Museum.

Muñoz, G. & Marín, M. (2006). En la música están la memoria, la sabiduría y la fuerza…. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. XII (Núm. 023), pp. 45-70.

Nietzsche, F. (2010). El nacimiento de la tragedia. O helenismo y pesimismo. *Nietzsche I*. Madrid, España: Gredos.

Nietzsche, F. (2023). Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie. En: *Nietzsche II*. Ciudad de México, México: Gredos.

Ortíz, J. (s/f). El análisis de la música contemporánea [en línea]. Documento inédito. *Facultad de Artes y Ciencias Musicales*. Disponible en: http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=contribuciones&d=analisis-musica-contemporanea-ortiz [fecha de consulta: 22 de Agosto de 2023]

Osorio, J. (2001). *La totalidad social como unidad compleja. Fundamentos de análisis social y su conocimiento*. Distrito Federal, México: Universidad Autónoma Metropolitana/Fondo de Cultura Económica.

Peña, J. (2003). *El romanticismo*. Ciencias Humanas, Universitat Jaume I. Castelló

Pereyra, G. (2020). De la sociedad biopolítica a la sociedad violenta. En V. Falleti, E. Juárez & R. Delgado (coords.), *Política y violencia*. Ciudad de México, México: Terracota/Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.

Pérez, A. & Guzmán, M. (2015). Narrativa de los profesores investigadores en torno a las tensiones generadas por las condiciones laborales y evaluación de la producción académica. *Administración y organización* (Núm. 34), pp. 93-112.

Pérez, M. (2020). *El rol de la música en la cosmovisión del hombre en la antigua Grecia*. (Monografía de grado presentada para optar por el título de filósofo). Universidad de Pamplona, Facultad de Artes y Humanidades. Pamplona, España.

Pichón-Rivière, E. (1985). *El proceso grupal. Del psicoanálisis a la psicología social (1)*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Pichón-Rivière, E. (1990). Dinámica de grupo: ECRO*. Ilusión grupal*, (Núm. 3), pp. 12-26.

Platón. (2023a). Laques. *Platón I*. Ciudad de México, México: Gredos

Platón. (2023b). Banquete. *Platón II*. Ciudad de México, México: Gredos

Platón. (2023c). Fedón. *Platón II*. Ciudad de México, México: Gredos

Poe, E. (2022). *Edgar Allan Poe, the complete poetry*. London, England: Flame Tree.

Quezadas, H. (2009). Tres sones freudianos de anarmonía sexual. Articulaciones entre psicoanálisis y música. *Rasgo Unario* (Núm. 1), pp. 7-14.

Quignard, P. (1996). *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Barcelona, España: Editorial Andrés Bello.

Rabinow, P. (1977). *Reflections on fieldwork in Morocco*. California, United States: University of California Press

Redondo, P & Pérez, F. (2021). La música en la Antigua Grecia. *Vínculos de historia* (Núm. 10), pp. 38-51.

Reguillo, R. (2007). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Bogotá, Colombia: Cargraphics, S. A.

Restrepo, E. (2021). ¿Negro o afrodescendiente? Debates en torno a las políticas del nombrar en Colombia. *PerspectivasAfro*, 1/1, pp. 5-32.

Rifflet-Lemaire, A. (1992). *Lacan*. Santiago, Chile: Sudamericana

Ríos, M. (2012). Metodología de las ciencias sociales y perspectiva de género. *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*. Distrito Federal, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Ríos, M. (2023). *Breve historia de la Edad Media Occidental*. Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas.

Rivera, M (2013). Los inicios de la reflexión sobre música y sociedad en la Grecia antigua. *EPOS, XXIX*, pp. 27-43.

Rodallegas, E. (2020). Subjetividad y creación musical. *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales* (Núm. 54), pp. 277-303

Rodríguez, J. (2007). De musas y sirenas. Apuntes sobre música y psicoanálisis. *Revista intercontinental de Psicología y Educación*, vol. 9 (núm. 2), pp. 85-92.

Rougemont, D. (1978). *El Amor y Occidente* (2da edición). Barcelona, España: Kairós.

Rowell, L. (1996). El tiempo en las filosofías románticas de la música. *Anuario filosófico*, (Núm. 29), pp. 125-168.

Salazar, C. (2003). Dispositivos: máquinas de visibilidad. *Anuario de investigación* (pp. 291-299). Distrito Federal, México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.

Salazar, C. (2011). Comunidad y narración: la identidad colectiva. *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales* (Núm. 34), pp. 93-111.

Saussure, F. (1998). *Curso de lingüística general*. Distrito Federal, México: Fontamara.

Scheinvar, E. (2022). Una mirada hacia la escuela con lentes institucionalistas. En M. Gómez, N. del Río, V. Falleti & E. Scheinvar (coords.), *Análisis institucional: diálogos entre Francia y Brasil* (pp. 123-136). Ciudad de México, México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.

Secretaria de Educación Pública (2017). *Tutorías académicas*. Blog. Recuperado de: https://www.gob.mx/salud/articulos/tutorias-academicas

Shakespeare, W. (2001). *Hamlet*. Distrito Federal, México: Época.

Sófocles. (2006). Introducción general. *Sófocles. Tragedias*. Barcelona, España: Gredos.

Torres, J. (2007). Género y trabajo. La identidad ocupacional de las operadoras de Telmex. *Mujer, poder y trabajo* (Núm. 28), pp. 287-291.

Toscano, A. (2003). La teoría y las teorías sexuales infantiles. *El discurso del psicoanálisis* (pp. 30-46). Distrito Federal, México: Siglo XXI.

Velasco, E. (1993). *Salud mental y trabajo: un estudio del narcisismo y la ocupación*. (Tesis de Maestría en Administración del Trabajo). Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. Distrito Federal, México. Consultado en: https://repositorio.xoc.uam.mx/jspui/handle/123456789/1281

Viapiana, N. (2014). Aimé Césaire: poesía y négritude frente al colonialismo. *Revista de la Maestría en Estudios Latinoamericanos FCPyS – UNCuyo*, pp. 1-10

Vicente, T. (2013). Música y poesía en el humanismo renacentista. *Escena. Revista de las artes*, vol. 72, (Núm. 1), pp. 39-47.

Vilar, E. (1990). El grupo como dispositivo analizador en la intervención e investigación social. En *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales* (Núm. 1), pp. 99-110

Vilar, E. (2019). *La entrevista grupal. Instrumento para la investigación/intervención en psicología social*. Ciudad de México, México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.

Villa, G., Enciso, F, González, E. & Olivares, G. (2006). Los compositores en la edad de la Ilustración. *El artista*, (Núm. 3), pp. 180-186.

Wacquant, L. (2000). *Entre las cuerdas: cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI. [2006].