

# La producción de espectros

## Una aproximación derrideana al arte sonoro contemporáneo

Gustavo Celedón Bórquez\*

Université Paris 8 Vincennes – Saint – Denis /

Universidad Católica de Valparaíso

**Resumen:** El presente trabajo pretende un acercamiento filosófico al arte sonoro contemporáneo. Generalizándolo como un arte que moviliza un desplazamiento de los campos referenciales tradicionales, su postura no se dirige al caos sonoro sino, por el contrario, al encuentro auroral de las formas. La producción final, presentada aquí por medio del trabajo de dos compositores contemporáneos, Alvin Lucier y Karlheinz Stockhausen, es pensada a partir del concepto derrideano de espectro, en tanto la a-referencialidad que programan se manifiesta todavía como deseo de expresión, es decir, como algo que se ubica entre el decir y el no-decir, entre lo que es y lo que no es.

**Palabras clave:** Campos referenciales, desplazamiento, forma, expresión, espectro

**Résumé:** Ce travail prétend un rapprochement philosophique à l'art sonore contemporain. En général, on pense cet art comme quelque chose que mobilise un déplacement des domaines référentiels traditionnels ainsi comme un art dont sa position ne s'adresse pas au chaos sonore mais, au contraire, à la rencontre des formes aurorales. La production finale, montrée ici à travers du travail de deux compositeurs contemporains, Alvin Lucier et Karlheinz Stockhausen, est pensée à partir du concept derridien du spectre, en tant que la non-référencialité qu'ils programment se montre encore comme désir d'expression, c'est-à-dire, comme quelque chose qu'est placé entre le dire et le non-dire, entre ce qui est et ce qui n'est pas.

**Mots-clés :** Champs référentielles, déplacement, forme, expression, spectre

Sin querer dar una definición, entendemos aquí por arte sonoro contemporáneo aquel arte que a partir de los inicios del siglo XX, se introduce en la aventura de desprender los sonidos de sus campos referenciales establecidos. No hablamos de un desprendimiento absoluto, ya que, si hacemos caso a Derrida, habríamos de no creer “que se pueda un día escapar *simplemente* a la metafísica”<sup>1</sup>. Es decir: salir de un campo referencial es siempre caer en otro. La referencialidad es el horizonte, nada pareciera hacerse presente o adquirir existencia si no es en referencia a algo.

---

\* 11 Rue André Joineau, Le pré st Gervais, 93310, France. [gustavoceledon@yahoo.es](mailto:gustavoceledon@yahoo.es)

<sup>1</sup>E. Roudinesco y J. Derrida: “Semiología y Gramatología”, en: V.V.A.A: *Information sur les sciences sociales*, VII, París, MSH, 3 junio de 1968.

Si bien son muchas las clasificaciones en las que se intenta enmarcar las diversas tendencias de este arte, nos permitimos generalizar. Schönberg es el nombre que inaugura una práctica musical en donde el campo referencial habitual de la música, la tonalidad, es subvertido. Es así como la crítica habitual a esta nueva música que nace con el siglo XX, se basa principalmente en su ininteligibilidad y en una especie de excesivo intelectualismo que ofrece dificultades para su comprensión<sup>2</sup>. Esto porque, precisamente, los lugares comunes que la tonalidad había creado para la perfecta asimilación de toda música aparente, se desarmaban bruscamente a través de una reestructuración de los cimientos mismos que sostenían la inteligibilidad musical.

Schönberg abre así una nueva aventura a la que se sumarán una serie de compositores hasta nuestros días. Agregamos que junto a esta subversión compositiva, la aparición de nuevas tecnologías que permiten la producción de registros musicales y que abren, por otro lado, nuevas formas en el tratamiento del sonido, inyectan al nuevo espíritu dentro de una dimensión en donde los deseos de experimentación y de refundación en el campo de la composición y la escucha, se incrementan.

Bajo esta generalización, bastante amplia, entendemos entonces aquello que hemos dado en llamar arte sonoro contemporáneo. Lo importante para nosotros es señalar que tras este deseo de abrir y extender la escucha, sorteando en la medida de lo posible los campos referenciales, al menos los tradicionales, se abre también una nueva experiencia o una nueva relación con el sonido, quedando éste, de alguna manera, más expuesto, desnudo quizás.

Ahora bien, la pregunta sobre la verdadera posibilidad de la exposición o la desnudez del sonido, como si de alguna manera pudiera éste presentarse como tal, queda fuera de lugar. No habría que pensar el sonido como un objeto ni menos como un en-sí. Incluso, proponemos, no habría que pensarlo como fenómeno. Por el contrario, si atendemos por ejemplo a la reflexión benjaminiana de la reproductibilidad técnica, ahí donde toda producción e incluso toda presentación dependen de los dispositivos técnicos que permiten la creación, entonces pensar la posibilidad de algo en-sí, es decir,

---

<sup>2</sup> Boulez enumera cinco puntos de esta crítica, provenientes de lo que él llama el “fetichismo impenitente”: “1.- Demasiada ciencia, falta de sensibilidad (demasiado arte, falta de corazón). 2.- Búsqueda de la originalidad a toda costa, y por ende evolución artificial, forzada. 3.- Ruptura del contacto con el público por un individualismo exacerbado. 4.- Rechazo de la historia y de una perspectiva histórica. 5.- Falta de respeto hacia un orden natural de las cosas” (P. Boulez: *Puntos de Referencia*, Barcelona, Gedisa, 2001, p. 19).

independiente de las condiciones de producción y reproducción, es algo que, como dijimos, queda fuera de lugar. Por lo mismo, pensar estos desprendimientos de los campos referenciales tradicionales, es considerarlos no como pretensión de salida a un estado natural, a un estado idílico o ideal que pudiera dar cuenta de una experiencia pura del sonido. En este sentido, nuestra apuesta es derrideana: la división artificial / natural<sup>3</sup> no permitiría el desarrollo de un análisis que quisiera dar cuenta de un acontecimiento como el sonido y su extensión musical. Asimismo, ninguna división sostendría un pensamiento como el que se quiere ejercer. Por ejemplo, la de puro e impuro. Si pensamos en la utilización de medios técnicos, abundantes en la música del siglo XX, y en las infinitas posibilidades que abren, vemos inmediatamente que el tratamiento de los sonidos pasa por una manipulación explícita y en ocasiones grotesca. No obstante, gran parte del arte sonoro contemporáneo abre una nueva experiencia del sonido precisamente a través de dichas manipulaciones y tratamientos.

Ahora bien, el propósito explícito de programar la creación y la posibilidad de una nueva escucha, se convierte en un trabajo de desplazamientos. Ésta es nuestra apuesta. Las composiciones producen una serie de traslados o fugas que escapan del campo tradicional. Al presentarse ajenas a los dispositivos de comprensión disponibles o usuales, parecieran no ocupar ningún lado, permanecer en el aire, no producir ninguna memoria más que el extraño recuerdo de un ruido. Esto no significa que precisamente la programación de una nueva escucha se transforme simplemente en la *mera* producción de ruidos o en el ensamble antojadizo de sonidos. Por el contrario, lo que hace más difícil la aproximación a las nuevas composiciones que nacen con el siglo pasado, es la formalidad a la que tienden. En otras palabras, la *forma* se convierte en el polo, en la energía que moviliza el desplazamiento de los sonidos.

Hemos de dar varios pasos para explicar esta afirmación. Pierre Schaeffer nos explica los primeros movimientos de la música: primero la sorpresa de alguien que captura la repetición de ciertos sonidos y que luego puede hacerse cargo de ellos, es decir, aprender a repetir, dominar la repetición, sorprenderse con la posibilidad que otorga el sonido en el

---

<sup>3</sup> Si bien la resistencia a las divisiones clásicas con las que se compone y se entreteje la metafísica tradicional es un elemento propio del pensamiento derrideano que podemos encontrar a lo largo de toda su obra, es en *La Grammatologie*, principalmente en sus primeros capítulos, donde se expone con claridad. (Cfr. J. Derrida: *De la Grammatologie*, Paris, Éditions les Minuit, 1967).

tiempo<sup>4</sup>.

Vemos aquí que la música comienza a nacer con cierto asombro o cierto descubrimiento: el de las formas nacientes o aquello que Deleuze y Guattari llamaron el ritornelo<sup>5</sup>. Formas nacientes que, sin contenidos o, para usar un término derrideano, sin un querer-decir, sin un querer-decir-aún, traen el ritmo al mundo, la experiencia de recorrer y trasladarse a través de los sonidos. La posibilidad de la construcción, la existencia de las formas. Aún, como dice Schaeffer, no se trata de un lenguaje. Es el simple asombro inicial, el descubrimiento de una forma que se muestra.

En tal sentido, la forma que aparece tiene el siguiente mérito: pareciera ser tan sólo el pequeño fragmento de todo un mundo, de todo un universo. Es decir: las conexiones que surgen, los tiempos repetidos y coordinados, las series, sucesiones, a saber, todo aquello que ensamblado nos muestra una forma, es el comienzo de un universo entero, de una historia. Esa pequeña forma concentra una infinidad de posibilidades, el lenguaje mismo que comienza a nacer.

Es ese el momento que quisiéramos contener a lo largo de este trabajo. Ese límite entre la forma que aparece de manera rítmica, sonora, musical, sin ser aún un lenguaje propiamente tal y, de otra parte, el lenguaje que *ya* comienza a ser. Dicho de otra manera, *el acontecimiento*, en términos badiouanos, que justamente acontece, y la *mónada*, en términos leibnizianos, que comienza a forjarse. Momento decisivo, fulminante. Pues cuando hablamos sobre las tentativas de abandonar los campos referenciales para proyectar una nueva escucha, bien decimos que tal abandono no consiste en la recuperación de una pureza del sonido sino que, de distinta manera, consiste en indagar sobre la experiencia de la forma apareciente, de la forma previa a la modulación de los contenidos, del querer-decir. Hablando un poco duro, consiste todo esto en la experiencia capaz de sostenerse en el límite de lo informal y lo formal, abriendo la circulación entre ambos, circulación que, desde cierta perspectiva, podemos llamar *música*.

De todas maneras nuestra afirmación se ofrece a todo tipo de malentendidos y posibles objeciones. Pues aquí no se trata de suprimir la expresión sino, por el contrario, de extremarla hasta su universalidad. Llevarla a su límite, ahí donde todos los posibles

---

<sup>4</sup> P. Schaeffer: *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1977.

<sup>5</sup> G. Deleuze y F. Guattari : “La Ritournelle”, en: *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, pp. 381-433.

contenidos se entusiasman con la posibilidad misma de poder ser expresados. La música puede ser comprendida como una celebración, incluso un rito y un homenaje, aunque este tema habría que tratarlo en otro lugar, principalmente bajo las coordenadas que nos brinda Claude Lévi-Strauss. Digamos simplemente que de alguna manera la expresión, remarcada en su *acto* más que en sus contenidos, se encuentra con su posibilidad, con su ser-así e incluso su ser-ahí; en otras palabras, con el hecho mismo de estar aconteciendo, es decir, de encontrarse como una forma o una virtualización -en términos deleuzianos- del acontecimiento. Podemos incluso lanzar la siguiente hipótesis: *es la expresión una virtualización del acontecimiento*.

Por ello Pierre Boulez, preocupado siempre por el carácter lingüístico y expresivo de la música, dice:

“La música es un arte no significante: de ahí la importancia primordial de las estructuras propiamente lingüísticas, ya que su vocabulario no podría asumir una simple función de transmisión.”<sup>6</sup>

Explotaremos, sin duda, estas últimas palabras. Pues en música, el uso del sonido no se limita a la envoltura ni al soporte de significados y mensajes. Si bien Boulez agrega a las líneas precedentes que “En música, por el contrario, la palabra es el pensamiento”<sup>7</sup>, afirmamos que sin embargo el sonido tampoco satisface *por completo* la pretensión de envolver y sostener ideas o conceptos cuando estos últimos son comprendidos como pensamientos acabados, mónadas, juegos de lenguaje, círculos cerrados.

Proponemos la siguiente lectura: si en música la palabra es el pensamiento, la palabra será para nosotros la letra, en sentido lacaniano, esto es, como su pura instancia, o como diría Badiou, como conjunto vacío. Esto nos indica que el sonido y el ruido no mantienen una relación de oposición ni contradicción al silencio. Es más: dentro de la propia instancia de la letra, el sonido sería a la vez elemento profundo y externo de la letra misma, como una suerte de instancia de la instancia, esencia de la materialidad misma de todo significante, lo acústico, aquello que se oye pero que a la vez tiende a una dimensión imaginativa, conformando así, en la medida que se fragmenta y crea forma, la lacaniana imagen acústica. Y en cuanto al pensamiento, diremos que, según las coordenadas que nos

---

<sup>6</sup> Op. Cit., *Puntos de...*, p. 18.

<sup>7</sup> *Ibíd.*

entrega la filosofía de Alain Badiou, no hay objeto en su ejercicio. En este sentido, no es la extracción de un sentido lo que el pensamiento tendería a buscar y producir. Por el contrario, el pensamiento es acto, proceso. Es la continua indagación y composición (composibilidad según la terminología badiouiana) de todo aquello frente a lo cual las políticas y las prácticas del sentido no pueden ofrecer una respuesta, pues simplemente se les escapa<sup>8</sup>.

Así las cosas, podemos establecer que en música, palabra y pensamiento se componen de una suerte de encuentro con aquello que estaría escapando de la simbolización que ella misma produce. Por ello, por ejemplo, Boulez podrá dirigir a Wagner, a Mahler, es decir, a músicas cuyos contenidos simbólicos e incluso ideológicos pueden resultar contradictorios y opuestos, tanto entre ellos mismos como para la posición simbólica e ideológica del director. Hay una fascinación en las maneras de concebir, de organizar, de pensar y, lo que nos importa, hay una fascinación en la transición misma del sonido, en el juego de sus timbres, de sus ritmos, de sus golpes, en todo aquello que se muestra de alguna manera como el puro sonar, como el acontecimiento mismo de estar sonando, en o a través de las formas, pero previo, sobre y a costado de ellas, manifestando el asombro que tal música ha asumido frente al sonido y sus devenires.

Es aquí donde quisiéramos tomar dos ejemplos de la producción del arte sonoro contemporáneo. Hablamos de dos compositores, diferentes, pero que logran comunicarse en tanto que, siempre en la música pero atravesándola de lado a lado, plantean cierto retorno a una consideración directa del sonido, ubicándolo en la superficie misma de las composiciones, extrayéndolo desde abajo, desde lo más profundo, esto es, reconociéndolo como elemento de fascinación en la escucha, como elemento de asombro, como elemento primitivo y formador de las formas mismas. Diremos que en sus composiciones podemos plantear la posibilidad de pensar el sonido como acontecimiento. Se trata del compositor norteamericano Alvin Lucier y del compositor alemán Karlheinz Stockhausen.

Partimos por el primero y una de sus más célebres obras, *I'm sitting in a room*. Tal composición consiste en un texto registrado –ya lo veremos– por medio de dispositivos de

---

<sup>8</sup> Para la comprensión de las ideas lacanianas de “instancia de la letra” e “imagen acústica” se recomienda J.-L. Nancy y Ph. Lacoue-Labarthe: *Le titre de la lettre*, Paris, Galilée, 1973. En cuanto a las ideas badiouianas sobre el pensamiento y la filosofía, si bien recorren prácticamente toda su obra, se recomienda A. Badiou, *Manifeste pour la philosophie*, Paris, Editions de Seuil, 1988.

grabación y reproducido una y otra vez en una pequeña habitación. El efecto producido es una disolución de las palabras mismas en la medida en que cada vez la reproducción se acopla sobre la anterior. Para la asimilación de dicha obra, es necesario no obstante conocer el texto:

“I am sitting in a room, different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.”<sup>9</sup>

A pesar de ser categorizado como un compositor que “reemplaza todos los aspectos gestuales de la composición tradicional por la pura presencia física del sonido”<sup>10</sup>, si atendemos al objetivo efectivo que se propone Lucier, se trata en esta obra de limpiar las irregularidades de la lengua por medio de una disolución radical de las palabras, de las modulaciones, de las letras, de la pronunciación. Es decir, por medio de una disolución radical de la lengua misma. La única forma de lograr entonces una comunicación como tal, según Lucier, sería eliminando la lengua misma. Esta eliminación o disolución no consiste en su opuesto directo e inmediato, el silencio. Por el contrario, la disolución de la lengua que practica Alvin Lucier persigue develar, por decirlo de alguna manera, las capas resonantes que constituyen toda habla –e incluso, agregamos, toda escritura. En efecto, se trata de las resonancias. El texto es claro. Una habitación, es decir, un espacio, un territorio, un mundo, es el escenario en donde las resonancias circulan, rebotan, chocan, se mantienen en contacto. La habitación es ella misma una resonancia. Todo cuerpo vibra. Dice Lucier al respecto: “La señal viaja a través del aire una y otra vez; no está procesada completamente

---

<sup>9</sup> “Estoy sentado en una habitación, diferente de aquella en la que estás ahora. Estoy grabando el sonido de mi voz al hablar y lo voy a reproducir en la habitación, una y otra vez, hasta que las frecuencias resonantes de la habitación se amplifiquen a sí mismas, de modo que todo rastro de mi habla, exceptuando tal vez el ritmo, sea destruido. Lo que entonces escucharás serán las frecuencias de resonancia naturales de la habitación, articuladas por el habla. Considero esta actividad no tanto como la demostración de un hecho físico sino, más bien, como un modo de eliminar cualquier irregularidad que mi habla pueda poseer.” (A. Lucier: *I'm sitting in a room*, for voice and electromagnetic tape, 1969). Traducción nuestra.

<sup>10</sup>Th. Delio: *Circumscribing the open universe*, Boston, University Press of America, 1984. Traducción nuestra.

de manera electrónica; es también procesada de manera acústica”<sup>11</sup>. Es decir: no es algo que le venga de suyo, a través del proceso de tecnificación; es su salida al mundo, el encuentro con su realidad lo que la expande hasta la disolución de sus puntos, de sus partes, de sí misma.

Lo que desnuda Lucier son los sonidos de esas relaciones o, dicho de otra manera, la vida sonora que ocurre en un espacio determinado, espacio que, a pequeña escala, puede ser todo un mundo, todo un universo:

“No estoy interesado en las resonancias características de los espacios a modo científico sino más bien al modo de quien abre la puerta secreta de la situación sonora que experimentas en una habitación”<sup>12</sup>.

Podemos decirlo de otra manera: si hay expresión, entonces Lucier pretende llevarla a su extremo, a lo que la expresión tiene precisamente de expresión. Oírla, a ella, en tanto expresión, diferenciándola de lo expresado.

Encontramos así una especie de sublimación en el ruido (aunque nos apresuramos en clasificar de “ruido” a aquello que la obra deja aparecer en su transcurso) o es que lejos del mundanal ruido, ese otro ruido —el habla, incluso las opiniones—, se intenta llegar a la profundidad de la expresión, mostrándola en su aparecer más libre, como un sonido más directo, montado sobre su propia resonancia, al punto de identificarse con ella.

En esta obra, Lucier no trabaja con golpes de sonido. No hay puntos, es decir, no hay sonidos determinados o separados. No hay un “tan” seguido, por ejemplo, de un “tin”. Por el contrario, son esos puntos, esas formaciones talladas y separadas por una especie de principio de individuación musical o lingüístico, a saber, las palabras y las letras que conforman el habla, lo que se ha decidido eliminar o disolver. Como resultado, tendemos a apreciar simplemente una masa ruidosa, un acople denso que se extiende como un fantasma dentro de la habitación. Al no ser la eliminación de las irregularidades del habla, un simple retorno al silencio más obvio de todos, sino, por el contrario, una amplificación de todo aquello que el habla, para su conformación, debió siempre controlar (el ruido mismo, el eco, la resonancia, etc.), lo que comienza a aparecer es una suerte de espectro, una a-

---

<sup>11</sup> E. Schwartz y B. Childs (eds.): *Contemporary composers on contemporary music*, New York, Da Capo Press, 1998, p. 458. Traducción nuestra.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 459. Traducción nuestra.

referencialidad que no obstante pretende alcanzar un grado de expresividad mayor que todo discurso, que toda habla. Esta expresividad hastiada de los campos referenciales, cuya decisión es desprenderse de ellos, se muestra entonces como un cuerpo que está y no está, un cuerpo cuya materia misma pareciera ser inmaterial o, a la inversa, cuya inmaterialidad pareciera ser la materialidad misma. Dice Derrida del espectro:

“Es algo que no se sabe, y no se sabe precisamente si *es*, si existe, si responde a un nombre y corresponde a una esencia. No lo sabemos: no por ignorancia, sino porque este no-objeto, este presente no presente, este ser-ahí de un ausente o de un desaparecido, no depende más del saber”<sup>13</sup>.

La noción de espectro en Derrida nace bajo una motivación bastante especial. Después de todo, esos espectros de los que habla tienen un nombre: el de Marx. Es un espectro que no dejará de amenazar el estado actual de cosas, un espectro que imposibilita el duelo, que imposibilita la eliminación misma. El comunismo es un nombre histórico, dirá Derrida, de un espíritu, el de la emancipación, con ello el de la justicia, el de la libertad, incluso el de la vida. Ese espíritu, que más que recorrer la historia, se esconde en ella, apresado, debilitado, oscurecido, torturado, inexistente, no puede sino aparecer como espectro, como la *energeia* que no muere y permanece en ese estado de ambigüedad inmaterial. Porta muerte y vida<sup>14</sup>.

No pretendemos montar la perspectiva política derrideana sobre la obra de Lucier. Pero sí el *carácter* del espectro. Después de todo, Lucier declara cierta imperfección entre la voz y el fenómeno, entre el habla y lo que ella siempre ha querido señalar. Destruyendo todo señalamiento, el señalamiento mismo, Lucier pretende mostrarnos la expresión, como tal, como el acto que ella es. Voz y fenómeno devienen sonido, quizás ruido, disueltos en el puro acontecer, haciendo emerger cierta masa que se asemeja a un ruido, que se asemeja a un sonido, que se manifiesta como un habla primitiva, como la pura envoltura de una historia que se deshace, la historia del habla, de las significaciones, de las transmisiones. La vida deja de ser la solidez de un significado, de un mensaje, de un querer-decir. Es esa vida la que muere para transformarse, luego de una *performance* que muestra la disolución del habla, en una masa espectral. Las resonancias de mil voces, de mil palabras, de mil letras,

---

<sup>13</sup> J. Derrida: *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée, 1993, pp. 25-26.

<sup>14</sup> Para la comprensión de las ideas políticas que implica la noción de espectro, cfr. *Spectres de Marx*.

acentos, tonos encontrándose entre cuatro paredes, como las múltiples voces de un bar, ruido tan asediante a veces, como un espectro, como esa forma de-formada.

No obstante, Lucier está convencido en querer mostrar cierta belleza. A lo que él aspira en sus composiciones, según sus palabras, es a una suerte de “esencia esquemática”<sup>15</sup>. Tal esencia, esquemática, ajena en su puro nombre al pensamiento derrideano, conecta sin embargo con nuestros propósitos. La belleza de esta esencia radica en la aparición de las formas, la belleza sorpresiva de todo acontecimiento que se forja. En la multiplicidad de las resonancias, en sus desplazamientos, en sus fugas que escapan a la referencialidad, se producen encuentros, contactos, vibraciones. No es una belleza original, es más bien la aparición de ciertas conexiones, lo que Derrida, en *La Grammatologie* llama la *brisure*, la juntura, ese devenir de lo informal a lo formal en un puro plano sensible de contactos que *aparentan* el nacimiento de una forma. Se trata, con Lucier, de cierta belleza de los contactos, de las formas textuales, es decir, de las formas en tanto texturas, sin cavidad alguna todavía como para hacerse cargo de las significaciones que enderezarán el camino de una historia, por lo tanto, de una tradición, por ejemplo, la tradición musical.

Es bajo este esquema interpretativo que nos arriesgamos a establecer una relación con el célebre músico alemán Karlheinz Stockhausen. Nos concentramos en su obra *Kontakte*. De partida, Stockhausen no es un compositor que reniegue del lenguaje. Por el contrario, es, como muchos contemporáneos, una personalidad interesada en los procesos lingüísticos y en extraer del lenguaje sus infinitas posibilidades además de las fórmulas que garanticen que la apertura de la obra no divague en aventuras interpretativas<sup>16</sup>:

“La música en tanto que *orden sonoro* se dirige a la facultad que tiene el ser humano para percibir un orden de sonidos. Percibir se entiende aquí como: existir y perdurar sin intención en este orden.”<sup>17</sup>

Compositor del orden, de la diferencia en el todo y del todo asumiendo la diferencia, diremos, no obstante, que el trabajo de Stockhausen descansa en la aparición de las formas, en el acontecimiento del orden o, más bien, en el orden en tanto acontecimiento.

---

<sup>15</sup> Entrevista a Lucier tras su última presentación en Madrid: <http://www.lukor.com/musica/05031008.htm>

<sup>16</sup> “Harto de los extravíos interpretativos que la obra abierta provoca en la interpretación, a partir de *Mantra*, para dos pianos, inicia la búsqueda de una fórmula como principio de organización” (E. Trías: *El canto de las sirenas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, p. 736).

<sup>17</sup> K. Stockhausen : *Contrechamps n°9*, Paris, Editions l’age d’homme, 1984, p. 11.

Stockhausen está fascinado no con tal o cual orden, sino con el hecho de *que haya orden*, lo cual lo llevara a experimentar, sin descanso, en múltiples formas de organizar la multiplicidad sonora. Es en este sentido, que su obra es en cierta medida más ‘puntillística’ que la obra de Lucier, que se aproxima a sonidos que tienden a disolver las series puntuales sólo para encontrarlas en una dimensión imaginativa, esto es, en la imaginación de la escucha, lo que da a su trabajo un sentido performático e incluso interactivo.

Ahora bien, *Kontakte* es una obra que, justamente, desea poner en contacto ciertas dimensiones, principalmente “los timbres electrónicos grabados en banda y aquellos, tradicionales, de los instrumentos”<sup>18</sup>. Dice Stockhausen, respecto al encuentro de estos sonidos: “Ellos funcionan como paneles de señalización dentro del espacio infinito del mundo recientemente descubierto por la electrónica”<sup>19</sup>. Es decir: en un espacio infinitamente vasto, donde el orden parece escasear, el contacto con la tradición, es decir, con puntos referenciales, con los instrumentos tradicionales, captura ciertos ejes que entregan al menos cierta dirección al infinito. Se crea una forma, se hace decir algo. No obstante, nuestra tesis al respecto, es que este lenguaje está a la espera aún de un lenguaje. Ese es el núcleo de su goce.

Es así como estos paneles de señalización se contactan con un mundo naciente, un mundo que tiende a la forma y que aún, claramente, no podemos decir si realmente pueda alcanzarla. El mundo electrónico que nos presenta Stockhausen en *Kontakte*, recrea una especie de situación primordial, la del contacto mismo, eje fundamental del sonido. Sólo en la medida en que hay roces, junturas, toques, hay también vibraciones, por lo tanto, resonancias, las cuales también se contactan, a flor de piel, en la distancia. Lo que este mundo de contactos, reflejado musicalmente, nos entrega a la escucha, es el vértigo inminente de una forma que puede advenir o no. Es el límite mismo. Los sonidos tradicionales de los instrumentos, cargados desde siempre de una formalidad y una significación usuales, si bien se instalan como ejes de anclaje referencial, recobran, por decirlo de alguna manera, su prehistoria, recuperan cierta libertad de contacto, su posición ya no es la misma como lo sería en cualquier obra tradicional.

Con Stockhausen pasa lo siguiente: en la medida en que su curiosidad por el orden

---

<sup>18</sup> Citado en J.-N. von der Weid: *La musique du XX siècle*, Paris, Hachette, 1992, p. 183.

<sup>19</sup> *Ibíd.*

lo lleva a experimentar con diversas formas de organización, su destino es siempre el desarme de las estructuras tradicionales, lógicas y habituales que contentan a nuestro mundo. Hay un desarme precisamente cuando lo que se desea es armar.

En este sentido, Stockhausen también nos orienta a una escucha en donde lo formal y lo informal hacen resonar su límite, ahí en el borde. Una aventura en donde tanto forma e in-forma están siempre por venir. Nuevamente el espectro, esa indecisión que es a la vez la decisión por el *entre* que existe entre lo vivo y lo muerto, entre lo formal y lo informal, entre lo que es y lo que no es, entre lo material y lo inmaterial. Ese *entre* que no es sino una multiplicidad en contacto, una archi-escritura que hacemos, en este texto, sonar. La música se borda en su des-borde, los instrumentos clásicos se des-clasifican en el horizonte electrónico que recién comienza. El replanteamiento de las lenguas o lenguajes comienza entonces a partir de esta aventura musical, en donde necesariamente la forma se recoge a su principio informal, a su eterno nacimiento, a su multiplicidad en contacto.

Para finalizar, simplemente decir que este texto, que se inscribe dentro de un proyecto mayor que acerca la filosofía a la música, más precisamente, al sonido, aspira al esfuerzo de lograr mantener y reconocer el goce y el entusiasmo a la vez que descubrir una sensibilidad y un espíritu para poder aproximarse a este tipo de obras. Si bien toda aproximación requiere siempre del análisis y del estudio sistemático, la música no podría ser un simple objeto. Para ello, habría que dejar de escuchar. De alguna manera la filosofía puede conservar su carácter de espectador o auditor frente a la música. En otras palabras, puede hacer el esfuerzo de, atravesando las aventuras técnicas, aprender a gozar o aprender a vivir, como diría Derrida, en la música, cada vez que de ella recoge la potencia que ella sabe entregar a partir de la sorpresa misma que constituye la expresividad.