



## **La imaginación del sujeto en la contigüidad del ruido, el sonido y el texto**

**Diego Ezequiel Litvinoff**  
**UBA - UBACyT**  
**Argentina**

### **Preludio**

Durante el mes de marzo del corriente año se presentó en el Teatro Colón de la Ciudad de Buenos Aires, y por primera vez en Latinoamérica, la ópera de Helmut Lachenmann, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern (La vendedora de fósforos)*, en su versión revisada en el año 2000.

Habiéndose formado, entre otros, con Johann Nepomuk David y Jürgen Uhde, en Stuttgart y convirtiéndose en discípulo del reconocido compositor italiano Luigi Nono, Lachenmann tuvo una larga y fructífera carrera en la que compuso obras en diversos formatos, muchas de las cuales fueron grabadas por reconocidas discográficas. Además de presentarse en los más prestigiosos teatros del mundo y de recibir importantísimos reconocimientos por sus contribuciones musicales, el compositor germano es considerado uno de los más relevantes de la actualidad, fundamentalmente por el desarrollo que le ha dado a la música concreta.

Un análisis de esta opera exige, por ello, una pequeña digresión sobre las principales características de esta música, para luego desarrollar el modo singular en el que se manifiesta en esta obra fundamental de nuestra contemporaneidad. Ello involucra una exégesis tanto de su dimensión sonora como del contenido de los textos, en un intento por resaltar la perspectiva ético política que, encontrándose entre los principales objetivos del autor, de otro modo podría quedar soslayada.

### **Concretismo musical**

Como sucede con la pintura que se define con esos mismos términos, el desafío de la música concreta consiste en eludir, al mismo tiempo, el carácter representativo de lo que suena *como si fuera otra cosa* –canto de pájaro, ola de mar–, como así también la mera abstracción cuyo único objetivo es diferenciarse de lo mundano. Al fundar los principios de la música concreta, el compositor Pierre Schaeffer la diferencia tanto de la música clásica tradicional como de las corrientes contemporáneas que, siguiendo las influencias de Stravinsky y Schönberg, pretendieron superarla. Estos dos compositores fueron considerados por Adorno en 1948 como los dos extremos de la nueva música, siendo por ello cruciales para su comprensión, porque “la naturaleza de esta música está impresa únicamente en los extremos y sólo ellos permiten reconocer su contenido de verdad” (11).

Según Schaeffer, por el contrario, no hay verdadera novedad en la música de estos dos compositores. Identificando la tradición de la música occidental con el lenguaje de la prosa –y no con el de la poesía como suele ser presentada– afirma, siguiendo al compositor, director de orquesta y crítico musical Ernest Ansermet, que su eficacia se sostiene por la “correspondencia afectiva entre la cifra que expresa las relaciones de frecuencia y la sensibilidad humana” (10). De manera que, lejos de desplegar un lenguaje que le sea propio, esta tradición se limita a reproducir, a la manera de una copia, la interioridad de las afecciones humanas. De allí que, al intentar romper esas estructuras que limitan la posibilidad de la música de expresarse con un lenguaje propio, las corrientes contemporáneas no sólo obturan el espacio común de los oyentes, sino que tampoco logran despegarse del todo de la tradición clásica, al permanecer atrapadas en esa misma sonoridad que, aun llevada a su extremo, sigue determinada por los mismos instrumentos y lenguajes.

La música concreta, por el contrario, además de hacer uso de nuevos instrumentos y complejizar la noción de sonido, toma en consideración “las relaciones del objeto sonoro con quien lo elige o compone y con quien se

muestra sensible a su influjo al percibirlo” (Schaeffer: 26). Por ello, como si fuera un *collage*, esta música toma los sonidos de la vida cotidiana y los mezcla, sin un orden de privilegios, con los que producen los instrumentos, generando una sonoridad novedosa, que ni copia ni se escinde de la realidad de la que surge. Así, Schaeffer pretende que la música concreta alcance, al mismo tiempo, dos objetivos:

Sólo tendría la conciencia tranquila si la trayectoria concreta llegara a circunscribir, por lo menos en el comienzo, una zona objetiva en la música, convirtiendo el objeto sonoro –su percepción y elaboración– en un verdadero objeto de conocimiento, es decir, de análisis y experimentación. Y si, por otra parte, lograra que los espíritus se volvieran sensibles a estas dos relaciones simétricas que interactúan entre el objeto y los dos “sujetos” –el uno activo (en principio) y el otro pasivo (también en principio)– que se sirven del objeto. (49)

¿Materializó Lachenmann en su ópera *La vendedora de fósforos* esta esperanza que tenía Schaeffer respecto del devenir de la música concreta?

### **Sonido, ruido y palabras**

Si la incursión en la dimensión concreta de la música es una constante a lo largo de la obra de Lachenmann, la ópera recientemente presentada adquiere una relevancia específica por sus dimensiones, ocupando la inmensa cantidad de músicos el Teatro Colón, no sólo en el escenario, sino también circundándolo en los palcos, lo que genera un sonido envolvente.

A los instrumentos típicos de las formaciones orquestales se le suman los modernos, como las guitarras eléctricas y los sintetizadores, y también los milenarios, como el shô oriental; pero todos ellos son llevados hasta el extremo de su sonoridad, buscando, como afirma el compositor, que ésta manifieste las condiciones bajo las cuales se produce. Siguiendo las inquietudes de Schaeffer, que se interesaba por el modo de expresión de “esos adolescentes aficionados a la onomatopeya –imitadores de tribus pieles rojas– que se expresan por medio de sonidos guturales, roncospolidos, ruidos de labios y

mejillas, expiraciones de clarín y golpes en los muslos” (51), las voces del coro de la ópera se mezclan con chasquidos producidos por sus manos, golpes en el rostro y movimientos de la lengua. De este modo, como el sonido de los instrumentos que es llevado al límite en el que es ruido, este último es incluido en la obra como si fuera un sonido. Así, en esta ópera se expresa una música en su estado extremo, en el que se encuentra con aquello que permanentemente conjura como si fuera su opuesto –el ruido– pero que no es otra cosa que el germen del cual emerge.

Otro vínculo tradicionalmente establecido por la música, y que aquí es puesto en cuestión, es el que la relaciona con la palabra. Frente a su tradicional fusión que consagra, bajo diferentes formas, la ópera desde sus inicios, se le opone en esta composición una puesta en evidencia de su diferencia. En una pantalla colocada en el centro, sobre la que se proyectan líneas y figuras, aparece el texto escrito, al que se le suman voces grabadas –en español– y el relato del propio Lachenmann que aparece en escena y lee –en alemán– partes del texto. No descansa el progreso de la trama en la voz de los cantantes, pero tampoco la música queda subordinada a la generación de los climas específicos de cada situación. El texto es escaso, y a cada fragmento le corresponde una desmesurada musicalización, que de diversas maneras se liga a él, sin subordinarse, expresando su espíritu bajo las condiciones de la música.

No resulta casual que Lachenmann haya elegido, como tema para la ópera, *La vendedora de fósforos* de Hans Christian Andersen. El escritor de cuentos de hadas, entre cuyos títulos se encuentra *Patito feo*, *La sirenita* y *El traje del emperador*, relata aquí la historia de una niña de las clases humildes que, en la víspera de año nuevo, recorre las frías calles de su pueblo, intentando, sin éxito, vender fósforos, y que termina muriendo de frío, ante la indiferencia de sus semejantes.

Más allá del contenido moralizante de un relato que solía narrarse en Navidad para despertar la piedad propia de estas festividades, lo que resulta interesante es que, como en la música concreta, en este cuento se plantea el problema de los límites, de diversas maneras. En primer lugar, entre *uno* y *los*

otros, porque la pequeña vendedora sufre la indiferencia de la comunidad, que no atiende a su sufrimiento por estar descalza en el frío. En segundo lugar, entre la *riqueza* y la *pobreza*, porque ella debe trabajar vendiendo fósforos sola en la fría noche. También aparece el problema de los límites manifestado en la tensa relación entre el *adentro* y el *afuera*, porque desde donde ella está, no puede dejar de ver a las familias reunidas al calor de la chimenea, comiendo una rica comida y festejando alrededor del árbol navideño. Y por último, aparece de manera clara la demarcación que separa la *vida* de la *muerte*, porque su abuela, la única que la quería, regresa para buscarla y llevarla al cielo.

Pero también, como en la música concreta, esos límites que con tanta claridad son marcados, resultan atravesados, residiendo allí la importancia que para el cuento tiene la imaginación. Cada vez que la niña enciende un fósforo para calentarse, no sólo el frío desaparece, sino que perfora los muros de las paredes participando ella, así, del calor del hogar, comiendo entonces junto a otros comensales y contemplando, con su abuela que regresa de la muerte, el árbol navideño. Por eso, al final del cuento, se destaca que, al encontrar a la niña muerta se especulaba sobre qué le habría pasado, pero “nadie podía imaginarse las cosas bonitas que había visto, ni la gloria que había alcanzado con su abuela el día de Año Nuevo” (Andersen 235).

### **Glosa sobre el tiempo no pulsado**

En sus poco conocidas reflexiones sobre la música, Deleuze postula que si bien ésta se despliega en el tiempo, sólo adquiere su singularidad artística en la medida en que, en ese desarrollo, entran en conflicto dos temporalidades distintas. Por un lado, la música estructura un tiempo *pulsado*, caracterizado no tanto por la regularidad, sino por ritmar el despliegue de una forma dotada de propiedades intrínsecas, como la melodía o la armonía. Por otro lado, la otra potencialidad de la música es la de desarrollarse a partir de un tiempo *no pulsado*, que se genera a partir de la liberación –al ser arrancadas del tiempo pulsado– de partículas informales, definidas por sus relaciones de velocidad o lentitud entre ellas. Deleuze cita como ejemplo de tiempo no pulsado ciertos

pasajes de la obra de grandes músicos, como Mozart, Schumann o Bartók, en la que sus ritornelos entran en relación con devenires que exceden las formas previas de las que surgen –pájaro, niño, tema folklórico–.

Siguiendo esta distinción entre temporalidades planteada por Deleuze, puede afirmarse que la música concreta surge como resultado de la irrupción de un tiempo no pulsado que atraviesa, ya no una pequeña porción en una obra pulsada, sino la propia concepción de la música en su conjunto. Ello, no obstante, no excluye la posibilidad de que, una vez iniciado ese proceso, se produzcan nuevas formas de reterritorialización de esta nueva música. El propio Schaeffer se encarga de dejar en claro que el desarrollo de la música concreta, desde su surgimiento, enfrenta a dos escuelas, una ligada al oído instintivo y la otra que aplica esquemas preconcebidos a la materia, aclarando que, aun cuando esta vertiente ha llegado a escandalizarlo, no le parece injustificada. “Como aún nada nos sirve de guía ni nos ata al pasado, y como millares de sonidos concretos están desprovistos de alusiones a los sonidos usuales, los objetos fabricados en serie no corren riesgo en ningún caso, de ser caricaturas de una música antigua, o *música contra natura*” (Schaeffer 21). A diferencia de la música que le antecede, el desafío de la música concreta no es tanto llegar a la liberación de partículas de tiempo no pulsado, sino impedir que, en su devenir, la reterritorialización de sus formas, que no le es ajena, resulte en una música electrónica monótona, repetitiva y sin capacidad de innovaciones, y mantenga, tanto en su forma como en su contenido, como lo hace la obra de Lachenmann, un predominio de temporalidades no pulsadas, devenires que se rigen por sus relaciones de velocidad y lentitud.

### **Música y ética**

En uno de los últimos cursos que dictó en el College de France, Foucault afirmó lo siguiente: “Me parece que es preciso sospechar algo así como una imposibilidad de constituir en la actualidad una ética del yo, cuando en realidad su constitución acaso sea una tarea urgente, fundamental, políticamente indispensable” (246). Con este enunciado, Foucault condensa una búsqueda que cada vez se fue haciendo más urgente entre quienes pretenden elaborar

mecanismos de resistencia a las nuevas formas de poder que acechan al sujeto contemporáneo. Y si es cierto que, como afirma Foucault, una ética del yo está íntimamente ligada a una “estética del yo” (256), no sorprende que los pensadores de nuestra contemporaneidad hayan encontrado en las artes un terreno fértil para plantear el problema del sujeto. Es en este marco que debe ubicarse el interés de Deleuze por estudiar la música. “Mi problema del tiempo no pulsado deviene en arrancar algo a las territorialidades del tiempo, arrancar algo al desarrollo temporal de las formas y algo a la formación de los sujetos” (356).

Pero así como los filósofos han incursionado en el estudio de las artes, no son menos importantes los aportes que al pensamiento pueden hacerle los artistas, a partir de sus producciones. Así, el afán de Schaeffer por desplegar una música concreta no responde a la necesidad de encontrar nuevas modalidades estéticas que se sumaran a la proliferación de modas que se suceden en el campo artístico. Su propuesta debe ser enmarcada en una perspectiva ético política, que consiste en desarrollar modos de expresión que escapen a la tradición que encierra tanto al sujeto que las realiza y aprecia, como a los objetos que son el resultado de su creación. De manera que, invitando a unir la música con la ética, Schaeffer propone hacer uso de la música para encontrar nuevos modos de comunicación que se sustraigan de aquellos que la historia de la música definió como los fundamentales y que, organizados por las gradaciones de las alturas sonoras, le dieron forma a la melodía signada por la dominante.

No resulta casual que quienes adhieran a la forma musical que propuso Schaeffer, al incorporar textos en sus obras, lo hagan también desde una perspectiva ético política. En la ópera de Lachenmann, además del cuento de Andersen, también aparece un fragmento del *Codex Arundel* de Leonardo Da Vinci y una carta de Gudrun Ensslin, creadora de una fracción del Ejército Rojo alemán, asesinada en 1974.

¿Qué relación existe entre un cuento danés del siglo XIX, una carta de la década del '70 y los apuntes del cuaderno del genio de la pintura del Renacimiento?

No se trata, claro está, de contemporaneidad. Pero tampoco cada texto se funde en el otro por presentar una temática homogénea. El vínculo que los une, como el de los sonidos que componen la música concreta, es al mismo tiempo de contigüidad, pues cada uno conserva su especificidad sin fundirse en los otros, y de composición, ya que todos conforman la misma obra, en la medida en que responden a un mismo espíritu.

Absorto en un vano sueño y llevado por el deseo de observar la gran cantidad y variedad de formas creadas por la fecunda naturaleza, llegué, después de deambular entre las rocas umbrosas, a la entrada de una caverna delante de la cual me detuve por un momento, absolutamente atónito y extrañado ante aquella maravilla. Arqueando la espalda, con la mano izquierda sobre la rodilla, y tapándome los parpados cerrados con la mano derecha, me incliné varias veces buscando distinguir algo adentro: sin embargo, la oscuridad reinante dentro de mí hacía que esto fuera imposible. Dos sentimientos me invadieron: temor y deseo. Temor por la cueva oscura y amenazante, y deseo de ver si acaso había allí algún misterio. (Leonardo Da Vinci)

El fragmento de Leonardo se refiere también a los límites, de lo conocido y lo desconocido, de lo humano y lo maravilloso, de la luz y la oscuridad, que son reflejados en la figura de una cueva. Leonardo comprende que es su propia oscuridad la que le impide ver lo que se encuentra allí, sin dejar de sentir temor y deseo.

El criminal, el loco y el suicida encarnan esta contradicción: son aniquilados por ella. Su aniquilación ilustra el dilema imposible del hombre en el sistema: destrúyete a ti mismo o destruye a los demás, muerto o egoísta. Pero sus muertes demuestran algo más que la eficacia del sistema: no son suficientemente criminales, no están suficientemente locos, no son suficientemente asesinos, y es por eso que el sistema apresura su fin. Una muerte que es, a su vez, la negación del sistema: su criminalidad, su locura, su muerte, expresan la rebeldía de los destruidos contra su destrucción, no objeto, sino hombres. Escriban sobre nuestra piel. (Gudrun Ensslin)



También se refiere a los límites la carta escrita por la joven revolucionaria, en la prisión, en el año 1973. Pero aquí se manifiestan los límites de la sociedad, encarnados en las figuras del criminal, el suicida y el loco, a quienes evoca para producir una potente crítica a un sistema egoísta y excluyente. Al reflexionar sobre su obra, Lachenmann señala que si la vendedora de fósforos hubiera sobrevivido, podría haberse convertido en aquella líder revolucionaria, conocida por haber producido incendios protestando contra la guerra de Vietnam.

### **Imaginación en el devenir llamarada**

Podría decirse que la ópera hace de ese instante de luminosidad que genera la niña con sus fósforos –el mismo en el que Leonardo se enfrenta al misterio de la cueva y Ensslin hace estallar su protesta– un *devenir llamarada*, que enciende la crítica social. A la desigualdad y la pobreza, desde ya. Pero sobre todo, crítica a la falta de imaginación. En el chasquido de los fósforos, así, se enciende el lazo que une a textos tan diferentes. Y es también en el chasquido, que se hace carne en el cuerpo de los músicos cuando mueven sus dedos, que la llamarada enciende la fusión de los sonidos en un crescendo que deriva en el milenar sonido final del shô, con su tensión ascendente que produce el último movimiento de la ópera.

La principal preocupación de Schaeffer al establecer los principios de la música concreta era modificar un arte que durante siglos intentó adaptar su objeto a las condiciones estructurales del sujeto. Frente a ello, una música viva, un verdadero objeto musical concreto, debía de generar las condiciones para que sea el sujeto el que se vea modificado por su apreciación.

Como consecuencia de una reacción en cadena que va de lo más sensorial a lo más espiritual, pasando por los medios más materiales o musculares de realización, se establece una adaptación del sujeto al objeto. El interés de la música estriba en que es, sin lugar a dudas, uno de los pocos dominios en que la cadena se presenta tan extendida, llegando tan lejos en el enlace de mundos que sin ella están cerrados herméticamente los unos a los otros. (Schaeffer 51)



Si la complejidad de la ópera de Lachenmann, por la pluralidad de sonidos e instrumentos, la estructura temporal no pulsada y la diversidad de textos, permite abrir una dimensión en la que la imaginación devenga crítica social, aportando elementos para desplegar nuevas éticas y estéticas subjetivas, el análisis aquí presentado se justifica por la necesidad de propagar y democratizar sus principales postulados, intentando evitar que ese territorio sólo sea ocupado por una elite que se arrogue privilegios.

© **Diego Ezequiel Litvinoff**

### Ficha técnica

Ópera en versión concierto de Helmut Lachenmann, sobre textos de Hans Christian Andersen, Leonardo Da Vinci y Gudrun Ensslin

Orquesta Estable del Teatro Colón

Dirección musical: Baldur Brönnimann (Suiza)

Director del coro: Armando Garrido

Preparación de la orquesta: Armando Garrido, Natalia Salinas

Preparación de la sección de cuerdas: Ralf Ehlers y Ashot Sarkissjan (Arditti Quartett)

R e p a r t o :  
Helmut Lachenmann (Alemania): narrador, Elizabeth Keusch (Estados Unidos) y Yuko Kakuta (Japón): sopranos, Yukiko Sugawara (Japón) y Tomoko Hemmi (Japón): pianos, Mayumi Miyata (Japón): solista de shô.

### Bibliografía

Adorno, Theodor. *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1966.

Andersen, Hans Christian. *El ruiseñor y otros cuentos tradicionales*. Buenos Aires: Longseller, 2008.

Deleuze, Gilles. *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus, 2006.

Foucault, Michel. *La hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Schaeffer, Pierre. *¿Qué es la música concreta?* Buenos Aires: Nueva Visión, 1959.

Fischerman, Diego. "Tenemos que hacer que las cosas suenen por primera vez". *Página 12*. 14 de mar. de 2014.