

REVISTA del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

29



Abras Contel
Botella Nicolás
Carrizo Rueda
Cetta
del Río Riande
Diederle
Fernández Calvo
Fernández Maximiano
González
Lucero
Mansilla
Rossi
Veniard
Vercesi
Vineis
Wiman



Instituto de Investigación
Musicológica "Carlos Vega"

PREMIO KONEX 2009

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES



**UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES**
Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decana: Dra. Diana Fernández Calvo

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICALÓGICA
“CARLOS VEGA”**
Director: Dr. Pablo Cetta

Editora:
Lic. Nilda G. Vineis

Consejo editorial:

Dr. Antonio Corona Alcalde (Universidad Nacional de México), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Universidad Católica Argentina), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Luisa Vilar Payá (Universidad de California, Berkeley, EEUU y Columbia University, New York, EEUU).

Referato

Dr. Enrique Cámara de Landa (Universidad de Valladolid, España), Dr. Oscar Pablo Di Lisica (Universidad Nacional de Quilmes), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Universidad Católica Argentina)

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Diseño: Dr. Julián Mosca

Imagen de tapa: "La zarzuela", Madrid, estampilla alusiva

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones .The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veroeffentlichungen interessiert.

L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 1515-050X
Hecho el depósito que marca la ley 11.723.
Registro de propiedad intelectual en trámite
Impreso en la Argentina – Printed in Argentina
Instituto de Investigación Musicalógica “Carlos Vega”
Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires
Telefax (54-011) 4338-0882 ♦E-mail: iim@uca.edu.ar
www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iiimcv

DE OBJETOS SONOROS Y LOCOS NAVEGANTES. A PROPÓSITO DE BOSCO: JARDÍN AL COMPÁS DEL DESEO DE PABLO CETTA

**GUADALUPE LUCERO
(UBA)**

Resumen

Este trabajo intenta trazar un camino posible de relación entre música y pintura, a partir de dos movimientos distintos. En primer lugar, seguiremos la metáfora especular: dos artes se encuentran cuando se reflejan una en otra, cuando una se convierte en tema de la otra. En segundo lugar, el encuentro puede ser menos el del reflejo que el del encuentro a partir de la generación de productos y lógicas compositivas comunes. A partir del análisis de las características de la composición electroacústica veremos que es posible acercarla a la práctica pictórica desde otro punto de vista. Hemos tomado como eje de nuestro trabajo la obra “Bosco: jardín al compás del deseo” (1991) de Pablo Cetta. Ella no sólo nos servirá de caso donde la música toma como contenido programático una obra pictórica, sino que a la vez nos servirá de excusa para analizar, por un lado, la representación de la música en el tríptico “El jardín de las delicias”, y por otro el vínculo entre composición electroacústica y pintura desde el punto de vista procedural.

Palabras Clave: música – pintura – Cetta – Bosco

MUSIC OBJECTS AND INSANE SAILORS. SOME LINES ON PABLO CETTA BOSCO, JARDÍN AL COMPÁS DEL DESEO

Abstract

This paper outlines two different ways of linking music and painting. Following the old idea of *mimesis*, it will firstly think the encounter through a *subject* argument; arts get involved with each other when one is taken as a subject of the other. Secondly, it will propose an encounter through the products and compositive practices the arts develop. Some characters of electroacoustic music composition enable new ways of approaching to painting. Taking as a starting point Pablo Cetta’s “Bosco, jardín al compás del deseo” (1991), this paper will show how the music can take painting as a *program* and also how music is treated in Bosco’s triptych. And, furthermore, it will illustrate how electroacoustic music and painting can get involved in a procedural mode.

Key words: music – painting – Cetta – Bosco

las artes se responden en lenguajes estrictamente intraducibles
Jean-Luc Nancy, *Las musas*

¿Cómo pensar el encuentro entre música y pintura? ¿Cómo decir algo, con el lenguaje de las palabras, en torno de la música y la pintura, de la conjunción música-pintura? Vemos que el primer escollo es ya el centro del problema: aquél de la traducción, del encuentro entre formas de expresión heterogéneas e incommensurables. El lenguaje y la música, la música y la pintura, la pintura y el lenguaje; no existe encuentro sin resto, y al oponer uno a otro solo parecen volverse opacos como si no hubiera resonancia posible. Pero, ¿es que acaso entendemos claramente la diferencia entre música y pintura? ¿Distinguimos con claridad aquello que impide su confusión? ¿y aquello que las acomuna y que las hace ser parte de un mismo sistema de las artes? Quizás hay líneas de continuidad pero no exactamente donde se esperan, una continuidad en la que las artes se continuarían unas en otras, en los umbrales en los que una deviene otra.

Este trabajo intenta trazar un camino posible de relación entre música y pintura, a partir de dos movimientos distintos. En primer lugar, seguiremos la metáfora especular: dos artes se vinculan cuando se reflejan una en otra, cuando una se convierte en tema de la otra. Ya sea porque los músicos, los instrumentos, las escenas musicales han sido un tema privilegiado de la pintura; porque la graffía de la notación musical ingresó rápidamente –junto con las letras y otro tipo de signos gramaticales– en la estética del collage de la vanguardia de principios de siglo; o porque la música puede también inspirar desde una mirada quizás “programática” a la pintura –como es el caso de Klee–; lo cierto es que la música no es ajena a un tratamiento temático por parte de la pintura. Por su parte, la música parece acercarse decididamente a la pintura en las primeras vanguardias del siglo XX. Pero la búsqueda de un contenido visual para la música es mucho más antigua, contemporáneo a la construcción del “paisaje” como tema pictórico de interés en el Clasicismo del siglo XVIII. En segundo lugar, el encuentro puede ser menos el del reflejo que el del encuentro a partir de la generación de productos y lógicas compositivas comunes. A partir del análisis de las características de la composición electroacústica veremos que es posible acercarla a la práctica pictórica desde otro punto de vista. Hemos tomado como eje de nuestro trabajo la obra *Bosco: jardín al compás del deseo* (1991) de Pablo Cetta. Ella no sólo nos servirá de caso donde la música toma como contenido programático una obra pictórica, sino que a la vez nos servirá de excusa para analizar, por un lado, la representación de la música en el tríptico “El jardín de las delicias”, y por otro el vínculo entre

composición electroacústica y pintura desde el punto de vista procedimental.

1.- Manías acuáticas: la música en el jardín

¿Por qué este tríptico de Bosco como programa musical? ¿Qué elementos del cuadro nos permiten pensar, en primer lugar, un vínculo con la música? Claramente la respuesta parece evidente: la particularidad del infierno musical del tríptico. Sin embargo, ¿por qué un infierno musical? Bosco ha pintado otros infiernos... Quisiéramos responder esta pregunta dando un rodeo: aquel que vincula íntimamente la música con cierto tipo de *manía*, y a la vez, a la *manía* con el universo acuático. Es navegando la metáfora acuática que encontraremos el lazo entre locura y música.

En *Fedro* Platón traza una analogía que tendrá larga vida hermenéutica: aquella que vincula la actividad razonable del alma, con la del cochero, capitán o conductor de un carro tirado por fuerzas opuestas. El capitán del barco, también metáfora política por excelencia, presupone la lucha contra la fuerza disgregante del río y del mar, aquella que arrastra y desvía. Verdadera *Odisea* aquella que muestra un mar poblado de monstruos y “tentaciones” mortales, donde el recto camino a casa encuentra en cada recoveco, en cada roca, una excusa para la demora, el desvío, la perdición. Sólo los ardides de la razón permiten a Ulises alcanzar Ítaca, pero esos ardides son a menudo las armas del engaño, la mentira y el desafío.

La vieja sabiduría griega sabía de la relación entre locura y razón, la razón como un tipo de locura, las musas como un camino privilegiado de conocimiento. Es que la oposición entre razón y locura, es un emergente contemporáneo a la pintura de Bosco. Foucault indica que el motivo de “la nave de los locos” permite vincular estrechamente el espacio acuático con el espacio de la locura¹. Estos barcos existieron de hecho y

“[...] transportaban de una ciudad a otra sus cargamentos insensatos [...] Es posible que las naves de locos que enardecieron tanto la imaginación del primer Renacimiento, hayan sido navíos de peregrinación, navíos altamente simbólicos, que conducían locos en busca de razón”².

No resulta extraño que junto con una progresiva visibilidad de la locura en los comienzos de la modernidad, retornen los motivos del embarco y el mar para pensar el espacio posible para los “locos”. La obra de Bosco “La

¹ FOUCAULT, M., vol. 1, 2004: 21.

² *Ibíd.*; 21-23.

nave de los locos” se conjuga con una gran flota imaginaria que comienza a poblar en forma recurrente los paisajes literarios y pictóricos.

El espacio del mar es aquel donde la posibilidad de pensar un punto fijo sólo acontece entre dos movimientos. Es que en el mar “los puntos están subordinados al trayecto” mientras que en la tierra sucede que “los trayectos tienen tendencia a estar subordinados a los puntos”.³ Es el movimiento lo que subyace, lo que mantiene la deriva e imposibilita la fundación del sentido en la quietud. La física clásica pensaba el movimiento como aquello que sucede entre dos puntos fijos de una recta. El mar nos arroja la ecuación contraria. Los puntos fijos son el *entre* del movimiento, y así la deriva resulta estructural y primera.

Allí eran arrojados los locos, como devueltos a su espacio natural. El agua nos permitirá así, construir un primer *topos* de relación entre la obra pictórica y la obra musical, sobre el que volveremos más adelante. Nos detendremos entonces en los motivos acuáticos, para el análisis de las tablas del tríptico.

La primera tabla, a la izquierda, representa el paraíso. Se presenta como el primer momento de un proceso de degeneración o destrucción, que culmina en el infierno. En este sentido cada tabla parece anunciar, como si se tratara de pasos lógicos, lo que sucederá en la siguiente. En la tabla de la izquierda (“Paraíso”), el agua corta en dos la escena. El “Paraíso” presenta una llamativa economía de elementos. En el centro, dentro del agua, encontramos la fuente de la vida. Los animales que se encuentran detrás de la fuente, la jirafa, el elefante, los pájaros que vuelan en el vértice superior izquierdo, contrastan con los que surgen del estanque inferior derecho. Parecen ya dar cuenta del movimiento de caída que los cuadros representan en conjunto. La diagonal que se extiende desde los pájaros en el vértice superior izquierdo, cuyo fin, luego de atravesar la fuente central, es también un estanque, elemento acuático degradado, de donde nacen los pájaros y pequeños monstruos que se multiplicarán en la escena siguiente, da cuenta de que esta escena idílica no es sino el preámbulo para la desintegración posterior. La presencia inquietante del árbol, a la derecha de Adán, también anuncia la caída. Contrastando con la representación casi *austera* del “Paraíso”, en la segunda y la tercera tabla la cantidad de objetos se multiplica, pierden identidad y comienzan a funcionar como pérdida de lo orgánico y lo determinable. El desvarío aparece junto con una lógica dispersiva, que multiplica los seres del cuadro. Esta multiplicidad no sólo borra la claridad de una escena central, sino que a la vez satura un universo que se alcanza así el límite de lo incomponible. A su vez, si en la tabla del “Paraíso” los objetos mantienen un estado de relativa quietud, en la tabla central los objetos son atravesados por un movimiento estructural.

³ DELEUZE, G. y F. GUATTARI, 2002: 488.

La tabla central, propiamente “El jardín de las delicias”, puede dividirse en sistemas acuáticos que la cortan horizontalmente en tres secciones. En primer lugar, el mar, lago o espacio acuático indefinido del fondo. Toda la deriva del “Jardín” se construye así sobre un horizonte de vigía marítima. En segundo lugar el estanque circular del centro, donde se encuentran las mujeres desnudas y alrededor del cual cabalgan los hombres. Por último un río, un último hilo de agua que atraviesa la tercera parte cruzándola en diagonal.

La primera división será establecida por la línea horizontal que dibuja el lago superior. La imagen resulta absolutamente simétrica. En el centro encontramos una esfera con una torre, que recuerda necesariamente al objeto central de la fuente de la juventud en la tabla anterior. La esfera, podría representar al mundo. Recordemos que el tríptico se cierra y en el dorso de las tablas izquierda y derecha encontrábamos la representación del mundo, también con una esfera dividida por la mitad. La tierra sobre el agua nos permite pensar nuevamente esta relación entre *locura* y *universo acuático*. La tierra sobre el agua es entonces la desestabilización de la tierra, su desarraigamiento. A su vez encontramos cuatro objetos que funcionan como estructuras desde las que salen pequeños monstruos y seres antropomórficos. Las estructuras se encuentran en los límites de los brazos de agua. Es como si el agua al pasar a través de ellas engendrara todo tipo de criaturas. Resulta impactante en esta sección el contraste entre un extremo racionalismo desde el punto de vista formal y la presencia de todo tipo de objetos que remiten al horizonte del sueño o de lo fantástico.

Nuestra segunda sección tiene como eje central el estanque circular de las mujeres. Se trata al mismo tiempo del centro de la obra, representado por el círculo de agua. El hecho de que en el punto central se encuentre un ojo de agua, nos permite volver sobre nuestro motivo central. La locura y su deriva acuática constituyen el centro de la obra, como ojo ciego donde todo fundamento terrestre se hunde. Los hombres, cabalgando alrededor de las mujeres que se bañan en el estanque, dibujan un nuevo círculo que repite el estanque y lo amplía, como si esta cabalgata fuera esencialmente una ola de expansión acuática sobre el espacio de la tierra. Los pájaros del sector derecho que anuncian el comienzo de la nueva irrupción hídrica, observan el movimiento de los hombres. Estos animales recuerdan aquellos que surgían del estanque inferior en la tabla del “Paraíso”. Se encuentran aquí exagerados en tamaño y color. A diferencia de lo que sucede en la sección superior, donde la simetría organiza el devenir acuático, aquí, a pesar de que el agua se encuentra contenida en el estanque, desata un movimiento expansivo a su alrededor. La escenificación de los placeres sexuales tiene aquí no sólo un sentido condenatorio, sino más bien de analogía con un determinado estado del mundo: el ascenso de la locura al mundo mismo, haciendo que determinadas estructuras de sentido

comiencen a perder los puntos de apoyo. No se trata sólo de condenar acciones, sino de representar un determinado estado del mundo donde la locura, la deriva, se abre paso sobre la razón. El loco no es ajeno, sino que, como se ve claramente en otros cuadros del Bosco, particularmente en “Extracción de la piedra”, se mezcla, se confunde con los cuerdos.

El tercer fragmento de la tabla central, el inferior, podría leerse como una consecuencia de los anteriores. Se multiplican visiblemente los objetos del cuadro, y no se encuentran ya ordenados bajo ninguna regla clara, como sucedía en las dos secciones anteriores. A diferencia del primer fragmento, donde el movimiento aparecía controlado y donde las estructuras funcionan como formantes de la escena, y del segundo en el que el círculo dibuja un primer desencadenamiento del movimiento, aunque aún controlado en la figura de la rueda, en este tercer fragmento los protagonistas se encuentran dedicados a los más diversos placeres. Resulta fuertemente visible la presencia del rojo, y de los frutos, que remiten a aquel árbol que amenazante parecía controlar la escena idílica del jardín. Resulta curiosa en esta sección de la tabla la presencia de animales del mismo tamaño que los seres humanos. Recordemos que en la tabla del paraíso los animales aparecen siempre más pequeños que el hombre. Aquí, sobre todo en el motivo de los peces y los pájaros, encontramos al hombre a la misma altura que los animales. Se trata de un nuevo giro en torno de la progresiva caída que narran las tres tablas en conjunto. El hombre que en el relato bíblico del génesis se presenta como “amo” de los animales, se encuentra aquí confundido con ellos.

Este movimiento de degradación progresiva encuentra su expresión máxima en el infierno. Es interesante en este sentido, que si bien en el “Infierno” no encontramos la misma quietud que en el “Paraíso”, es evidente que allí el movimiento, la acción, se aplica a los cuerpos inmovilizados. De algún modo, las torturas representadas en esta tabla se asocian a cierto exceso de movimiento derivado del cuadro anterior. Allí se paralizan los cuerpos, y se paralizan de un modo particular. Los aparatos de tortura son instrumentos musicales. ¿Cómo explicar esta irrupción del motivo musical transfigurado en elemento de tortura? Elemento de tortura que opera de un modo particular, inmovilizar, detener el movimiento liberado de los cuerpos en el cuadro anterior. Si se trata de un infierno “musical” y si los instrumentos musicales son aquí herramientas de inmovilidad, la música se liga evidentemente a cierta idea de liberación de la movilidad de los cuerpos. Se trata de un viejo tema. Ya la filosofía antigua encontraba en la música el elemento movilizador que generaba efectos extáticos tanto en los espectadores como en los músicos. Recordemos en este sentido la metáfora de la piedra imantada que Platón pone en boca de Sócrates en *Ion*. La musa transmite su poder posesivo desde el poeta al espectador en una cadena en la cual todos los miembros

quedan presos de su poder.⁴ La música por excelencia ha sido el arte ligado a la posesión, y al mismo tiempo el arte que mayor influencia ejercía sobre el alma. El alma se pierde en la música. Hacia fines de la Edad Media la música parece retornar a este espacio ligado a lo “irracional”. Si bien durante dicho periodo la música había sido integrada plenamente en el horizonte cristiano, a partir del siglo XIV, el desarrollo de la música profana comienza a vincularla con el espacio de la sensualidad y los afectos: “El proceso de laicización que vive la música eleva al primer plano, volviéndolo paulatinamente más explícito, el fin que, para la sociedad de aquel tiempo, se convierte en el principal entre cuantos se asignan a la música: procurar el placer «moviendo los afectos».”⁵ Este cambio de aspecto en la música es aquel que parece estar representando Bosco en el “Infierno musical”. Así, la música profana, aquella que se excede de los límites impuestos por la razón y la relación con la religión, resulta de las artes quizá la más peligrosa. Los instrumentos musicales utilizados como elementos de tortura que tienden a la inmovilidad, a la sujeción, resultan aún más terribles que cualquier otro elemento, ya que serían justamente los destinados a la liberación y goce de los afectos. Resulta fundamental detenernos en este espacio clave asignado al problema musical en un tríptico que narra la progresiva degradación humana del paraíso al infierno. La música ocupa el espacio simbólico en el cual lo más placentero es utilizado como medio de tortura. Desde este punto de vista, la música corona un movimiento ascendente en términos de placer y movimiento. Obviamente, esta coronación sucede en su inversión, la música será utilizada como elemento de martirio en tanto es un elemento que, en el mundo cotidiano, se encontraría absolutamente alejado de esta noción. Este rasgo acerca y aleja el infierno musical a otros infiernos que pueblan el universo de Bosco. A diferencia de otros infiernos temáticos, donde un determinado pecado es castigado extremando su propia esencia, aquí encontramos referencias a distintos temas relativos a la representación del pecado, pero todos reunidos en el esquema común de lo musical. Se trata de una condena general al mundo esclavizado por los sentidos, y en este sentido, pensar la música como patrón movilizador de los afectos no resulta arbitrario.⁶ La música conforma así el espacio semántico privilegiado para establecer el vínculo con el desvarío. Este ascenso se da a través de la emergencia de una música ligada al espectáculo y la excitación sensorial.

⁴ Cfr. PLATON, *Ion*, 533d-534b

⁵ FUBINI, E., 1993: 133

⁶ A su vez la música se vincula con el agua en la descripción etimológica del término que ofrecen algunos tratados medievales sobre la música. Cfr. CULLIN, O. *Breve historia de la música en la Edad Media*, particularmente el capítulo 2 de la primera parte, “Las musas, la fragua y el agua”.

Así como la fuente de la vida en la tabla del “Paraíso” y el estanque de las mujeres en el “Jardín”, el centro de la tabla lo ocupa el “hombre árbol”, cuyas raíces terminan sobre unos botes que parecen mantener costosamente el equilibrio sobre un lago congelado. La imagen resulta elocuente, ya que las raíces, aquello que sostendría y fijaría sobre la tierra, se encuentran sobre barcos. El árbol funciona como metáfora del orden y el sostén, de aquello que tiene un origen claro y asentado, firme. Aquí aparece desfondando el espacio del sostén, poniendo en su lugar el motivo del barco, ya asociado a la deriva y a la locura. El lago se encuentra congelado. Se trata nuevamente de la inmovilidad de lo esencialmente móvil. De todos modos el agujero en el cual se hunde una figura, da cuenta de la fragilidad del hielo. El hielo es así simulacro de sostén surcado originariamente por el agua. Se trata de poner en el lugar de la fundación, de la verdad, del origen, elementos que tornen inseguras cualquiera de estas figuras.

El tríptico se inserta así en el problema del vínculo entre música y pintura en términos de “lo representado”. Trabaja el problema de la música a nivel temático, es decir, como objeto de representación. Se trata de una relación genérica: la música en general, como práctica y como lenguaje, deviene objeto de la pintura. Particularmente todo un universo de sentido ligado a la práctica musical, la diversión, el goce de los afectos, la laicización del mundo, aparecen como síntesis del origen de la corrupción mundana. Así la música se convierte en el tópico que permite a Bosco ligar ese aparente goce inocente de los placeres, goce fuera de control, al castigo infernal.

La obra de Cetta parte de una primera analogía estructural, la construcción en tres partes más o menos diferenciadas, que permiten pensar rápidamente la analogía con el tríptico. La primera parte se extiende hasta el minuto 2:58, la segunda aproximadamente hasta el minuto 6:46. Cada sección se extiende aproximadamente un minuto más que la anterior, y pueden dividirse a su vez en dos momentos cada una. Una lectura del tríptico de izquierda a derecha nos relata una progresiva caída, comienza en el paraíso, luego el jardín que narra la locura humana, y por último el infierno. En la obra musical, sin embargo, el recorrido de las tablas del tríptico es diferente. Cetta parte de la tabla central, el “Jardín”, luego se desplaza hacia el “Infierno” y por último al “Paraíso”. El movimiento espiralado, una lectura que parte del centro y luego se desliza hacia un lado y otro, nos permite pensar una figura que recorre la obra electroacústica y también la obra del Bosco.

La primera sección, el “Jardín”, tiene dos momentos diferenciados. Hasta el minuto 1:45 encontramos una progresiva multiplicación de elementos sonoros, que construyen un crescendo que alcanza su cumbre en

el minuto 1:01, donde la aparición de un sonido que parece remitir a una campana, marca el cambio de carácter de esta primera sección. Los elementos que están presentes aquí remiten al elemento acuático. Podrían ser pequeños seres jugando en el agua, con el carácter fugaz, móvil y al mismo tiempo múltiple que caracteriza la escena del jardín. Resulta complejo distinguir en ese motivo, que atraviesa toda la primera sección, un objeto sonoro identificable, claro, más bien nos remite a esa mezcla de cuerpos, con su apariencia inocente y despreocupada, que poblaban la tabla central del tríptico de Bosco. En la segunda parte de esta primera sección (que se extiende del minuto 1:46 hasta el 2:58) los elementos de la primera parte pasan a un segundo plano, y se introduce un motivo que realiza un movimiento pendular, en un registro grave, como si se tratara de un *glissando* sobre el arpa de un piano del agudo al grave. Este elemento, que como tal tiene un carácter menos difuso que el motivo que se mantiene en el registro agudo y que asociamos al juego acuático, se hace patente como una amenaza. Quiebra el carácter lúdico que poseía hasta ese momento la primera sección e introduce un elemento perturbador. Así como en la obra de Bosco, cada sección anuncia la siguiente, también aquí podríamos pensar que esta deriva de la segunda parte de la primera sección, anuncia el siguiente momento “infernal”. Lo mismo sucede con la introducción de un sonido grave continuo, estático, que subyace a los sonidos agudos y móviles. También aquí podríamos señalar en este elemento una progresiva visibilidad de aquello que subyace a la escena festiva del “Jardín”. El movimiento de vaivén, ya presente en esta segunda parte de la primera sección, se mostrará progresivamente como motivo subyacente e hilo conductor que une las distintas secciones. El desvarío, el movimiento que no encuentra punto de apoyo, puede convertirse en otra máscara posible para la locura.

La segunda sección que señalamos aproximadamente a partir del minuto 2:58 representa la tabla de la derecha, el “Infierno”. Se inicia con cierto borramiento de los elementos sonoros, que acerca los primeros segundos de esta sección al silencio. Se trata de una interpretación diferente del infierno “musical”. Recordemos que en el análisis de la tabla indicamos que la presencia de la música y su relación con lo infernal se vinculaba con la inversión de los efectos de la música. Si en la vida cotidiana ésta expresaba el espacio de goce y liberación de los afectos, en el infierno los instrumentos musicales sirven de herramientas para el sufrimiento y la sujeción. En este caso, la presencia de este preludio silencioso que marca la entrada al “Infierno” podría interpretarse también como inversión, pero en este caso de la posibilidad perceptual misma de la música como hecho sonoro. De todos modos, no se trata de un silencio absoluto. Se trata de una remisión a la condición del silencio como límite de lo sonoro. Lo que permanece en estos primeros segundos es la pulsación de un sonido con

una estructura que marca el descenso del agudo al grave, que remite al *glissando* ya señalado en el comienzo de la segunda parte de la primera sección. La pulsación también anuncia una progresiva visibilidad de la sensación de vaivén.

El “Infierno” también puede subdividirse en al menos dos momentos. Un primer momento se extiende desde el minuto 2:58 hasta el 5:08. Esta parte, remite formalmente a la primera parte del “Jardín”. Encontramos claramente la misma relación de progresiva de apertura y cierre. Los elementos que se van agregando a esta primera parte poseen características en común. Se trata en casi todos los casos de sonidos iterados, aunque con diferentes velocidades de iteración. En el agudo, en general, encontramos repeticiones a mayor velocidad, mientras que en el registro más grave las iteraciones son más espaciadas, pero al mismo tiempo más persistentes. Junto con estos elementos de repetición, se introducen sonidos que remiten a un movimiento circular o espiralado, al modo de sirenas. En todos los casos, se trata de variaciones sobre el problema del movimiento de vaivén que indicábamos como motivo subyacente a todas las secciones. El segundo momento del “Infierno” se inicia también con un pequeño momento casi silencio y la aparición de un elemento sonoro que puede pensarse como el sonido de una hamaca de niños, una hamaca de parque con el ruido característico del roce del hierro. Aparecen a su vez estallidos que nos recuerdan las explosiones presentes en la parte superior de la tabla.

El “Paraíso” parece iniciarse con la aparición de sonidos que remiten a campanas, pero que se asemejan al sonido que señalamos como *hamaca*, tal vez procesado en relación con este *tópico* de lo religioso ligado al sonido de campanas. También retornan las *explosiones* pero en un nuevo espacio que impide el vínculo con lo aterrador. La preeminencia en el “Paraíso” de los objetos sonoros en el registro agudo, también permiten tejer vínculos con la ascensión y la relación con un paraíso en términos de alturas. La longitud de esta tercera sección, permite pensar el horizonte del paraíso como espacio de llegada. Se trata de la sección que tal vez utilice menor cantidad de elementos divergentes, y sin embargo es aquella donde la falta de *conflictividad* entre los elementos permite una extensión mayor en el tiempo. Este cambio en la estructura del tríptico cambia absolutamente la interpretación bosquiana de la situación del “Jardín”. Recordemos que allí se trataba de un progresivo descenso que finalizaba en el infierno. Al ubicar el “Paraíso” luego del infierno, se abre una posibilidad redentora ausente en el universo bosquiano. Todos los elementos que prefiguran el infierno en la sección del jardín, y que entran en conflicto y se superponen en la sección infernal, se reiteran en el paraíso pero transfigurados en dobles angelicales.

Al consultar al compositor respecto de las relaciones formales y temáticas que inspiraban la obra, Cetta nos indicaba que la relación con la obra del Bosco era por un lado formal. Resulta clara la división en tres

secciones, donde cada sección remite a una tabla del tríptico. Pero no se limita sólo a esta relación formal. También se trata de una reelaboración del universo simbólico que el Bosco despliega en la obra. La presencia de la obra pictórica en la composición musical excede así las relaciones representativas y formales que intentamos presentar hasta aquí. Entra en conexión con cierto espacio de exploración donde contenidos inconscientes se ponen en juego como elementos y objetos a ser utilizados en la composición. Este uso de las imágenes nos permite entrar en nuestro último punto de análisis.

2.- Composición: música y/o pintura

Una vieja ontología de las artes remite la diversidad de las artes a la pluralidad de los sentidos. Habría artes de la vista y artes del oído. La música es percibida a través de la escucha, mientras que la pintura es fundamentalmente visual. Pero también, entonces, habría artes más extrañas, del cuerpo (pero qué parte del cuerpo...) y del movimiento. Y aún otras relativas a la imaginación y la palabra, juegos de lenguaje y poesía (y aquí ¿seguiríamos hablando de cuerpo...?) Hegel había resuelto la pluralidad en términos de una progresiva espiritualización del material sensible. Habría artes más ligadas a la materia, entendida en términos de masas y cuerpos, como la arquitectura y la escultura. Mientras que de la pintura a la poesía se seguiría un camino de progresiva espiritualización del material, primero de la tridimensionalidad corporal en el plano, luego de la visibilidad en la música, luego de los sonidos en la palabra. El arte se aleja del material y se acerca al concepto, y finalmente, dejamos de pensar en términos de artes particulares para abrazar una definición de arte puramente filosófica, que abriga sólo el gesto; aquel que remite una y otra vez –como un espejo giratorio que ya únicamente nos habla de las imágenes que de sí mismo produce– a la pregunta por el arte mismo.

Otra clasificación nos habla de artes del espacio y del tiempo. Artes espaciales que ponen en relación a los cuerpos entre sí, que articulan un ambiente, un entorno, un plano. Artes temporales, que se desarrollan, discurren, detienen y aceleran la experiencia de la duración. La pintura, en este sentido, es un arte del espacio. Su existencia se limita en términos espaciales, ocupa un lugar determinado, y se ofrece a la visión toda de una vez. La música, por su parte, es un arte del tiempo, se desarrolla, se despliega en un periodo temporal, y por lo tanto debe ser ejecutada, repetida, cada vez que se deseé percibirla.

La música, sin embargo, excede la referencia a la escucha. Cuando Heidegger piensa el carácter de cosa de la obra de arte, indica que así como el cuadro cuelga de la pared, los cuartetos de Beethoven reposan en

la biblioteca⁷. Nos apresuramos si objetamos esta afirmación, ya que un estrecho vínculo con la codificación lingüística, que permite la permanencia de la música y su disponibilidad para la ejecución, parece ser inseparable de la música occidental. Este código complejo de notación y determinación de los distintos elementos compositivos da cuenta de un nivel elevado de abstracción respecto de las unidades que la conforman. La relación con la escritura no se agota en la necesidad de “registro” que –sin medios de grabación– permitía la “permanencia” de la obra. Resulta también de una específica relación con el lenguaje musical mismo, que hace del momento de la composición un momento de trabajo con relaciones formales, estructuras, etc., que parecen independientes de las múltiples interpretaciones de la obra. La presencia de la partitura parece guardar el sentido último de una obra que no se reduciría a una u otra ejecución. La pintura, en cambio, elimina el momento de la ejecución, y liga la “presencia” con la “permanencia” de la obra. No existe un nivel anterior al hacerse fenómeno de la obra. La obra es el fenómeno de su aparición. Fenómeno que, a diferencia de la música, es “irrepetible”.

Pero ¿no nos apresuramos si asignamos a la pintura el dominio del espacio y a la música el del tiempo? Didi-Huberman indica que ante la imagen estamos ante el tiempo. La imagen probablemente nos sobrevivirá, y ese diferencial temporal entre nuestra existencia finita –demasiado finita– y una duración que excede toda común medida entre tiempos hace de nuestro encuentro con la imagen una relación esencialmente anacrónica. Por su parte la música aparece en la filosofía de Deleuze –pero también en Barthes y podríamos remontar el problema a la función ritual de la música y la danza como delimitantes de un espacio sagrado– íntimamente ligada a la noción de territorio. La música crea ante todo un espacio pulsado, ritmado, un pequeño refugio y una morada. Imagen-tiempo, sonido-espacio, son relaciones que durante el siglo XX se han pensado pictórica, musical y filosóficamente de diversas maneras. Y es en esta línea que quisiéramos inscribir este trabajo.

La composición con medios electroacústicos nos permite comprender este problema de un modo privilegiado. Por un lado, la obra electroacústica parece vincularse con la presencia *original*, como sucede con la pintura, y se deshace así de la iterabilidad de la obra. Pero ¿queremos, acaso, decir que una obra electroacústica es “irrepetible”? ¿No es justamente esta posibilidad la que abre la grabación, la de “repetir”? Es necesario, quizás, avanzar más cuidadosamente. Lo que la música electroacústica elimina es la instancia escritural. La partitura, aún en los pocos casos en que exista, ya no constituye el espacio de “guardia” del sentido y de la obra misma. No es el texto que un intérprete deberá descifrar. El intérprete desaparece de la

⁷ HEIDEGGER ,M., 1996.

escena musical. Se elimina así la “escena musical” por excelencia; a saber, la situación de escucha en concierto, donde se ofrece un espectáculo sonoro y al mismo tiempo visual, la aparición del ejecutante haciendo posible la música misma. Desde este punto de vista, la obra electroacústica parece eliminar tal vez el único rasgo que podría vincular la experiencia de la música con la de la pintura: la visualización, la aparición de un espectáculo en la situación de concierto. Sin embargo, veremos cómo a pesar de esta anulación, y justamente a través de ella, la composición electroacústica se acerca a la composición pictórica por otros medios. La posibilidad de iterabilidad hace referencia a la posibilidad de que existan múltiples casos de la obra, multiplicidad de interpretaciones, de lecturas. Justamente el intérprete es el que hace pasar por su cuerpo la voz del compositor, y por lo tanto, al mismo tiempo, transforma y difiere la posibilidad misma de relación inmediata con él. Desde este punto de vista, la obra electroacústica parece ser siempre *la misma*, es siempre la *misma grabación*. Se acerca así a la situación de la pintura. La obra pictórica es siempre la *misma*, diríamos que es *materialmente* siempre la misma, en las distintas apariciones que pueda tener. Así como puede ser trasladada de un museo a otro, de una galería a otra, la obra electroacústica puede ser reproducida en una sala de concierto u otra, sin necesariamente modificar su *identidad*, del mismo modo que sucede con el cine. Evidentemente todas estas características –la identidad, la repetición, la posibilidad de hablar de un original y de una copia, etc.– podrían ser cuestionadas y profundizadas, pero no lo haremos aquí. Sólo nos detendremos en este movimiento por el que la obra musical adquiere determinados rasgos de la obra pictórica.

Entonces, la anulación de la figura del intérprete genera tanto el extrañamiento de la situación de espectáculo (con el componente visual que éste implica) como la posibilidad de cuidar la identidad de la obra en la existencia de un “original”. Así, a pesar de que se elimina el elemento visual que ha caracterizado, al menos hasta principios del siglo XX, al fenómeno musical, el fenómeno mismo de la obra se acerca a la pintura: unidad consigo misma de la obra. A su vez, y en relación con lo anterior, la posibilidad de eliminar la figura del intérprete es posible en términos de una nueva relación con el material sonoro. El material sonoro deja de utilizarse en términos de las relaciones formales que caracterizaban el trabajo tradicional con la escritura en la partitura, para comenzar a operar como un complejo sonoro no plausible de descomponerse en términos de escritura. Si alguna escritura es posible, no será ya la escritura casi lingüística que otorga un significante específico para cada sonido en relación con su altura y duración, sino que más bien la partitura, en caso de que exista, se torna gráfica, se construye en términos espaciales, y en función de relaciones formales más generales. En este tipo de composiciones los sonidos dejan de ser elementos mínimos sobre los que

estructuras mayores operaban su organización, para devenir una pequeña estructura en sí que posee todos los rasgos del fenómeno sonoro trenzados de tal modo que resulta perceptualmente más simple reconocerlos como pequeños “objetos” que reconocer en ellos los parámetros independientes que resultan de la estructura articulada del lenguaje tradicional: “En la música realizada con medios electrónicos el sonido había pasado a ser estructura en sí, valorándose en esa función la totalidad de sus rasgos distintivos”⁸ La noción de “objeto sonoro” permite pensar la relación entre el trabajo del compositor con el del pintor. De hecho los “objetos” de la pintura, conforman unidades, en las que, a pesar de que evidentemente admiten el análisis en términos de parámetros estructurales, constituyen en el ámbito de la composición el material, el punto de partida, para construir la forma general de la obra. La obra electroacústica se constituye así como un fresco sonoro, donde el compositor trabaja plásticamente con los sonidos como objetos de una composición visual. Se intima a su vez la relación “figurativa”, rasgo que la música históricamente ha rechazado frontalmente. La música electroacústica nos abre ese espacio referencial en el que los sonidos pueden ser vinculados a la representación de objetos del mundo, independientemente de que el objeto sonoro en sí mismo sea producido íntegramente por medios electrónicos, como es el caso de la obra de Cetta. De este modo las obras abordadas del presente trabajo se encuentran en un espacio inesperado. No es meramente el aspecto formal del tríptico aquello que la obra pictórica *inspira* en la obra musical. Es también la relación con este horizonte de la pintura en tanto composición de objetos, representación de objetos del mundo en relaciones inesperadas, diálogo de imágenes, y al mismo tiempo la composición de una obra que no requiere de instancias mediadoras más allá de la mediación propia que se establece en el encuentro con el espectador.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

AAVV.

1992 “Dossier: Música y Tecnología.” *Lulú*, Año 1, nº 3.

BOSING, W.

1989 *El Bosco. Entre el Cielo y el Infierno*. Hamburg: Taschen.

⁸ KRÖPFL, F. “Algunas reflexiones sobre la composición musical con medios electroacústicos” en *Revista Lulú*, Año 1, nº 3, p.33.

CACCIARI, M.

2000 *El dios que baila.* Traducido por V. Gallo. Buenos Aires: Paidós,

CULLIN, O.

2005 *Breve historia de la música en la Edad Media.* Buenos Aires: Paidós.

DELEUZE, G., y F. GUATTARI

2002 *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* Traducido por J. Vázquez. Valencia: Pre-textos.

FOUCAULT, M.

2004 *Historia de la locura en la época clásica, vol. I.* Traducido por J. J. Utrilla. Buenos Aires: FCE.

FUBINI, E.

1993 *La estética musica desde la Antigüedad hasta el siglo XX.* Madrid: Alianza.

GAUFFRETEAU-SÉVY, M.

1973 *Hieronymus Bosch. "El Bosco".* Barcelona: Editorial Labor.

HEIDEGGER, M. *Caminos de bosque.* Traducido por H. Cortés y A. Leyte. Madrid: Alianza, 1996.

NANCY, J.-L.

2008 *Las musas.* Buenos Aires: Amorrortu.

PLATON

1982 *Diálogos I. Apología de Sócrates. Critón. Eutifrón. Ion. Lisis. Cármides. Hipias Mayor. Hipias Menor. Laques. Protágoras.* Madrid: Gredos.

Guadalupe Lucero. Profesora de Filosofía (UBA) y Master en Estética y Teoría del Arte Contemporáneo (UBA). Actualmente finaliza sus estudios de doctorado en la Universidad de Buenos Aires, sobre el problema de la música en la obra de Gilles Deleuze. Es profesora de Filosofía y Estética en las carreras de Artes Multimediales y Artes Audiovisuales en el IUNA y auxiliar docente de Estética en

Guadalupe Lucero

las carreras de Filosofía y Artes en la UBA. Ha publicado numerosos artículos sobre filosofía contemporánea, estética musical y filosofía del arte contemporáneo en revistas especializadas y números colectivos.
