

# *La lógica de lo contradictorio en la obra de Tomás Lefever*

## *The logic of the contradictory in the work of Tomás Lefever*

*por*

Graciela Muñoz Farida  
Universidad de Chile, Conicyt-PFCHA  
gracielamuf@ug.uchile.cl

La obra de Tomás Lefever (1926-2003) plantea una crítica orientada a desaprender los fundamentos musicales adquiridos como consecuencia de un expansivo determinismo racional para, en cambio, robustecer el carácter afectivo de su naturaleza expresiva. Este artículo sondea el terreno trazado por Lefever en textos y composiciones alrededor de un conjunto de nociones que provienen de la "lógica del antagonismo" formulada por el filósofo rumano-francés Stéphane Lupasco, y que acompañan a toda la obra del compositor. A partir de lo anterior, se inquiriere en la perspectiva de su invención musical, específicamente en aquella fracción que Lefever denominó como *partituras en potencia*. Finalmente, se sostiene que la obra de Lefever constituye un espacio experimental en donde se pone en juego el dominio de la música por la vía de la improvisación como operación afectiva por antonomasia, y se examina su participación en el derrotero inaugurado por John Cage.

**Palabras clave:** Tomás Lefever, potencia, contradicción, afectividad, improvisación, lógica del antagonismo, racionalismo musical, compositor chileno, Stéphane Lupasco.

*The work of Tomás Lefever (1926-2003) proposes a critique aimed at unlearning the musical foundations acquired because of an expansive rational determinism in order, instead, to strengthen the affective character of its expressive nature. This article explores the terrain traced by Lefever in texts and compositions around a set of notions coming from the "logic of antagonism" formulated by the Romanian-French philosopher Stéphane Lupasco; notions emanating from this thought accompanied the whole work of the composer. Based on the above, we enquire into the perspective of his musical invention, specifically in that fraction that Lefever called as potential scores. Finally, it is argued that the work of Tomás Lefever constitutes an experimental space where the mastery of music through improvisation is put into play as an affective operation par excellence, in addition to examining his participation in the path inaugurated by John Cage.*

**Keywords:** Tomás Lefever, potential, contradiction, affectivity, improvisation, logic of antagonism, musical rationalism, Chilean composer, Stéphane Lupasco.

INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

La trayectoria creativa de Tomás Lefever se extiende por un amplio registro de documentos musicales, poéticos, estéticos, literarios, que dan cuenta de un artista imbuido en los acontecimientos de su tiempo; desde un punto de vista artístico, filosófico, científico, el atributo crítico de su lenguaje es amplificado por su propia contemporaneidad y así se constituye en el prurito generativo de una exploración vital que se manifestará de acuerdo con nociones de energía, fuerza, contradicción, afectividad, potencia. Tomás Lefever es el compositor de las bandas sonoras de decenas de realizaciones para cine, televisión, radio y teatro, así también, de obras sinfónicas, corales y de cámara. En todas ellas es posible asistir a una creación musical profundamente expresiva de su carácter multifacético y diversificante del discurso disciplinar donde un descollante sentido lúdico, por el que su obra se nos aparece guiada permanentemente por un carácter espontáneo y afectivo, le permitió transitar por los más diversos estilos musicales a los que su invención le condujo, desasido, precisamente, de una constante de verificación que fuese garante de su vocación; al contrario, la ausencia de garantías de producción uniforme da a Lefever el carácter excepcional que pretendo hoy comenzar a indagar desde la perspectiva de su propio pensamiento, la *contradicción*. Esa tendencia de Lefever de alejarse de los centros racionalistas, eruditos o doctos emplazados alrededor de la música, le instó a una disrupción que sería en él permanente; disrupción que, en cualquier caso, fue correlativa de su trabajo alrededor de la noción de potencia que aparece guiando la sistematización psíquica que contiene tanto su obra como su vida. Aunque la investigación de la obra integral del compositor se aparta del propósito que dirige este primer texto acerca de su obra, cual es el de indagar en los procesos que dan lugar a sus “partituras en potencia”, deseo atisbar y sugerir aquí que dicha configuración del soporte expresivo de la música de Tomás Lefever, multifacética y diversificante, parece permear sus partituras en potencia alrededor de la escritura de un acontecimiento afectivo como proceso, que al tiempo que insta por constituirse a instancias de la afectividad, luce su descomposición en la emergencia de la improvisación.

Tomás Lefever tuvo lecciones de composición con Enrique Soro, Pedro Humberto Allende y Fré Focke (Lefever 1998: 50-51); una cierta relación con prácticas compositivas que emergen en Europa es imbuida por ellos y constituirán los eslabones de una naciente crítica, en Lefever, al semblante europeo de la música chilena. Es así, como veremos, que surgen las preguntas acerca de qué es la música chilena, o de qué es lo chileno de la música, como una pregunta que intenta desentrañar el carácter expresivo de la música de tres insignes compositores chilenos: Enrique Soro, Pedro Humberto Allende y Alfonso Leng, en quienes observa una resolución afectiva de su discurso sonoro mediante trayectorias lógico-afirmativas que hacen aparecer a Lefever el registro de una inmanencia sin contradicciones. Del mismo modo, aquellas preguntas le instan a indagar en los complejos antagónicos que conducen a la clausura, en su propia inmanencia, de la potencialidad expresiva de la invención musical nacional, cuestión que confirma su hipótesis de un racionalismo musical imperante. Así, veremos, Lefever, estimulado por la lógica del antagonismo de Stéphane Lupasco, es crítico de la lógica que atañe a la creación musical, sugiriendo a la afectividad como motor de todo dinamismo al tiempo que su crítica alimenta un fuerte enfoque experimentalista que nutre gran parte de su catálogo.

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca en el proyecto de tesis doctoral denominado “La obra de Tomás Lefever. Una poética transpotencial”, de Graciela Muñoz Farida, para el programa de Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile. Conicyt-PFCHA/Doctorado Nacional/2016-21160738.

En la documentación histórica de la música chilena se advierte una ausencia de investigaciones respecto de su obra, cuya particularidad y complejidad precisamente radica en que desborda los términos puramente musicales de la mano de un cuadro nocional de ribetes estético-filosóficos. La ausencia de este compositor de los programas de concierto o de su estudio en la academia musical puede deberse a que su obra, dormida en los escaparates de las bibliotecas, restringe su acceso bien por el acervo filosófico de su pensamiento, bien por su estado de conservación, bien por la inquina que la reflexión suscita; quizás sea por esto que ella no ha despertado un interés tal que circule por las secciones académicas de la música chilena.

Pues bien, este artículo se propone ir al encuentro de una obra que ha atravesado aéreamente los desgastados discursos musicales para trasuntar la hegemonía de la lógica en un dinamismo de lo sensible correlativo de la afectividad, constituyente fundamental de la poética de Lefever. Con esta primera publicación acerca de la obra del autor intento iluminar el tránsito divergente que su pensamiento musical sugiere, es decir, de cómo Lefever invoca un pensamiento diferencial no necesariamente afirmativo de la historia universal, que interroga una dimensión afectiva y contradictorial de la música para desde allí fraguar el carácter transitorio de aquello que reconoce como una “partitura en potencia”. De modo que el olvido de este y otras creadoras y creadores chilenos en archivos públicos y privados no respondería a una mera desprolijidad del historiador, sino también a una desavenencia de estas obras con una determinada práctica homogeneizante del oficio. Así surge un programa del olvido conformado por unas singulares músicas que la convención respecto de lo musical intentaría en vano comprender. La contradicción y la afectividad son dos elementos fundamentales en la obra de Tomás Lefever, ellas, junto con otros hallazgos que se desprenden de estas primeras indagaciones y que iré publicando en lo sucesivo, revelan un proyecto experimental tan a la vanguardia que traspasa aun la actualidad musical.

A la luz de referencias que el propio Lefever hace explícitas en sus escritos teóricos, este artículo se ocupa de la línea filosófica emprendida por el autor rumano-francés Stéphane Lupasco quien, cuestionando las directrices clásicas de la lógica, se vuelca a la construcción de una lógica de lo contradictorio implicada en la desestabilización de la axiomática lógico-clásica. Es a partir de lo anterior que revisaremos la noción de partitura en potencia, acuñada por Lefever, como una de sus elaboraciones paradigmáticas alrededor de la que circulan relaciones de reciprocidad y contradicción que tienen en cuenta el postulado lupasciano. En torno a ello, la consideración de la afectividad ingresará como elemento indispensable al desarrollo de la música y aun del mismo pensamiento lógico. Esta vía afectiva será abordada muy especialmente por Tomás Lefever, ella alimentará su pensamiento y “una actitud de vivir en todo opuesta a la establecida” (Lefever 1970: 18). Finalmente, esta lógica dinámica de lo contradictorio se asienta en una experimentación exhaustiva que, alentada por el espíritu generativo de la improvisación, inundó la totalidad de su vida.

## I. UNA LÓGICA DE LO CONTRADICTORIO

Tomás Lefever publicó seis textos en dos importantes revistas chilenas<sup>2</sup>, en todos ellos hace referencia, bien mediante citas, bien por el uso de un cuadro nocional referencial,

<sup>2</sup> Estos textos son Lefever 1970, 1971, 1972a, 1972b, 1974a y 1974b, artículos publicados en *Revista Musical Chilena* (Universidad de Chile) o en *Aisthesis* (Pontificia Universidad Católica de Chile). Referencias completas en bibliografía.

bien por el pensamiento que anima su discurso, a la lógica del antagonismo de Stéphane Lupasco –uno de los fundadores del Centro Internacional de Estudios Transdisciplinarios (CIRET) en París– quien en 1935 planteó desactivar la estructura axiomática de la lógica clásica mediante la incorporación de un tercer término en ella excluido, la contradicción. Lefever logró ingresar en lo profundo de la obra de Lupasco, ello queda especialmente manifiesto en el texto “Fundamentos lógicos para una ciencia estética (de la música)” (Lefever 1974a) y, asimismo, en toda su obra, que luce fundamentada por los ambages de la contradicción y de la afectividad.

El acontecimiento que detonó en el pensamiento de Lupasco una relación de contradicción entre los constituyentes de todo sistema es la mecánica cuántica, siendo el principio de exclusión de Pauli y el principio de equivalencia entre masa y energía de Einstein<sup>3</sup>, algunas referencias fundamentales de su obra. Nicolescu señala que Lupasco asimila las enseñanzas de la nueva física –la física cuántica– guiado por las indagaciones de Niels Bohr, Wolfgang Pauli, Werner Heisenberg y Max Planck en “una verdadera visión cuántica del mundo, acto de coraje intelectual y moral” (Nicolescu 2005: 433), escribe Nicolescu, en un mundo fuertemente dominado por el realismo clásico. En 1935 Lupasco publicó su tesis doctoral *Del devenir lógico y de la afectividad*<sup>4</sup> y en 1951 su libro *El principio de antagonismo y la lógica de la energía – Prolegómenos a una ciencia de la contradicción*<sup>5</sup>, que representa el formalismo axiomático de su lógica del antagonismo (Nicolescu 2005: 433):

A cualquier fenómeno o elemento o acontecimiento lógico de cualquier tipo, y por lo tanto al juicio que lo piensa, a la propuesta que lo expresa, al signo que lo simboliza: e, por ejemplo, siempre debe estar asociado estructural y funcionalmente un anti-fenómeno o anti-elemento o anti-acontecimiento lógico y por lo tanto un juicio, una propuesta, un signo contradictorio: no e o  $\bar{e}$ ; de tal manera que e o  $\bar{e}$  sólo pueda ser potencializado por la actualización de  $\bar{e}$  o e, mas no desaparecer a fin de que  $\bar{e}$  o e pueda ser suficiente a sí mismo en una independencia y, por lo tanto, en una no-contradicción rigurosa<sup>6</sup>.

Actualización (A), potencialización (P) y tercero incluido (T), constituyen los *quanta logiques* o conjunciones contradiccionales y están inspirados en el principio de superposición de estados cuánticos de la física (Nicolescu 2005: 435). Ellos configuran la lógica de Lupasco alrededor del tercero incluido (T), que reúne dos términos antagónicos (e) y ( $\bar{e}$ ) configurando la reunión inclusiva de un par de complementariedades contradictorias. Lupasco afirma que la lógica clásica administra una axiomática monovalente determinada

<sup>3</sup> La noción de energía, clave en el contexto de Lupasco y Lefever, proviene del principio de equivalencia einsteiniano. El principio de equivalencia podría explicarse, muy sucintamente, de la siguiente manera: en todo trabajo de un objeto, un golpe o un impulso, este adquiere energía, Einstein, en su teoría de la relatividad, afirma que este aumento de la energía da como resultado el aumento de la masa, recíproca y simultáneamente, de modo que un cambio de la energía es directamente proporcional a su masa, pero también, que toda masa es energía, afirmación que ilumina un antagonismo subyacente a las relaciones energéticas. Véase Lupasco 1972: 97-98, 101-103.

<sup>4</sup> *Du devenir logique et de l'affectivité*. Lupasco 1935.

<sup>5</sup> *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie - Prolegomènes à une science de la contradiction*. Lupasco 1951

<sup>6</sup> Texto original: *A tout phénomène ou élément ou événement logique quelconque, et donc au jugement qui le pense, à la proposition qui l'exprime, au signe qui le symbolise: e, par exemple, doit toujours être associé, structurellement et fonctionnellement, un anti-phénomène ou anti-élément ou anti-événement logique, et donc un jugement, une proposition, un signe contradictoire: non-e ou  $\bar{e}$ ; et de telle sorte que e ou  $\bar{e}$  ne peut jamais qu'être potentialisé par l'actualisation de  $\bar{e}$  ou e, mais non pas disparaître afin que soit  $\bar{e}$  soit e puisse se suffire à lui-même dans une indépendance et donc une non-contradiction rigoureuse*. Lupasco 1951: 9.

por la disyunción de los valores verdadero y falso inculcando la sumisión a un orden racional en donde una vez emitido tal axioma o tal definición, resultan estas consecuencias. Sin embargo, la lógica estaría conformada por valores bivalentes, trivalentes y aun polivalentes, escribe, por toda una serie de valores, finitos o infinitos, entre esos dos polos.

Sin embargo, al menos una ciencia, la física cuántica contemporánea, como hemos demostrado, deja de ser monovalente (en su experiencia, independientemente de los marcos lógicos clásicos que el pensamiento humano intenta vanamente imponerle), y las dualidades antitéticas, que engendran una multiplicidad de valores intermedios, reclaman un derecho científico de existencia. (...) toda ciencia positiva, incluso la clásica (...) está impulsada por una dialéctica, cuyo motor constitutivo es el dualismo antagonístico, pero que el pensamiento humano evade o sublima teóricamente en un monismo inestable, constantemente maltratado y continuamente retomado, y que no es más que el ideal determinado por uno solo de los dos valores lógicos, a saber, el de la afirmación y el de la verdad<sup>7</sup>.

Es a partir del pensamiento clásico normado por la lógica de no-contradicción aristotélica, que traspasa buena parte del pensamiento occidental, el cómo se funda una binariedad<sup>8</sup> que será frecuentemente utilizada para designar los acontecimientos del mundo: negro o blanco, verdadero o falso, hombre o mujer, vida o muerte. Cuestionando –mas no negando (Nicolescu 2005: 435)– este dualismo, Lupasco señala: “¿Qué sucede si rechazamos el carácter absoluto del principio de no contradicción, si introducimos la contradicción, una contradicción irreductible, en la propia estructura, funciones y operaciones de la lógica?”<sup>9</sup>.

La lógica de lo contradictorio cuestiona el postulado de no-contradicción lógico-clásico, expresado en formulaciones binarias y conformada por los axiomas de identidad, no-contradicción y tercero excluido. En efecto, señala Brenner (2010: 252), podemos considerar tres axiomas fundamentales como sigue:

1. El axioma de identidad: A es (o =) A
2. El axioma de la no-contradicción: A no es (o <sup>1</sup>) no-A.
3. El axioma del tercero excluido: no existe un tercer término ‘T’ (‘T’ de tercero) que sea a la vez A y no-A<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Texto original: *Pourtant, une science au moins, la physique contemporaine des quanta, comme nous l'avons montré, cesse d'être monovalente (dans son expérience, indépendamment des cadres logiques classiques que la pensée humaine tente vainement de lui imposer), et des dualités antithétiques, engendrant une multiplicité de valeurs intermédiaires, y réclament un droit scientifique d'existence. (...) toute science positive, même classique (...) est mue par une dialectique, dont le dualisme antagoniste est le moteur constitutif, mais que la pensée humaine esquive ou sublime théoriquement en un monisme instable, battu sans cesse en brèche et continuellement repris, et qui n'est que l'idéal déterminé par l'une seulement des deux valeurs logiques, à savoir celle de l'affirmation et du vrai.* Lupasco, 1945: 3.

<sup>8</sup> Véase al respecto Hiernauz 2009: 25-42.

<sup>9</sup> *que se passe-t-il si l'on rejette l'absoluité du principe de non-contradiction, si l'on introduit la contradiction, une contradiction irreductible, dans la structure, les fonctions et les opérations mêmes de la logique?* Lupasco 1951: 3.

<sup>10</sup> 1. *The axiom of identity: A is (or =) A*; 2. *The axiom of non-contradiction: A is not (or <sup>1</sup>) non-A*; 3. *The axiom of the excluded middle: there exists no third term 'T' ('T' from third) that is at the same time A and non-A.* Brenner 2010: 252.

Lupasco, señala Brenner, va a reescribir estos tres axiomas de la lógica clásica de la siguiente manera:

1. (Física) No-Identidad: No hay una A en un momento dado que sea idéntica a A en otro momento.
2. Contradicción condicional: A y no-A ambos existen al mismo tiempo, pero solo en el sentido de que cuando A es actual, no-A es potencial, recíproca y alternativamente, pero nunca hasta el límite del 100%.
3. Medio incluido: Un tercer elemento o estado T incluido o adicional ('T' de *tiers inclus*, tercero incluido)<sup>11</sup>.

El "tercero incluido" lupasciano es la interrelación complementaria entre un par de antagonismos y, asimismo, su complementariedad antagónica una relación situada a la base de los procesos de constitución individual, escribe Lupasco, de la materia física, biológica y psíquica, que constituyen el núcleo de su libro *Las tres materias* (Lupasco 1963). Para Lefever, esta contradicción quedará señalada en su obra mediante la puesta en marcha de un sistema de oposiciones expresadas por la confluencia de elementos provenientes de la estructura disciplinaria y escritural de la música, por un lado, así como de la improvisación como impulso afectivo, por otro. Ambos constituirán la sistematización de un agujijón contradictorio en el seno del orden teleológico musical.

En su postulado, Lupasco señala que cada término deberá considerar para su actualización o potencialización el efecto de su contrario, de modo que será necesariamente una complementariedad al interior del par antagónico, lo que permitirá su dinamismo, su existencia. Es el prurito de incluir en la lógica una contradicción irreductible, aquello que otorgaría al sistema una amplitud diversificante inédita en donde la multiplicación de relaciones permitiría el encuentro y la convivencia comprensiva de elementos diversos, que construyan realidades como sistemas de diversidad que a su vez conciban a otros sistemas en complementariedad consigo. La contradicción aquí hace referencia a una relación entre oposiciones gobernadas por ambos elementos del par de antagonismos en una complementariedad que sería inherente a su constitución sistemática, es por esto, señala Lupasco (1963: 91), lo contradictorio no debe confundirse con "contrario", pues este último da cuenta de un elemento que no pertenecería a dicho par.

En Lupasco, una suerte de diagrama de contradicciones, que desencadena multiplicidades de *sistemas de sistemas* producto de flujos de antagonismos, está implicado en la creación del denominado estado 'T', conformado por un tercer término incluido y por la permanente relación de contradicción entre sus elementos.

"[...] ni potenciales ni actuales entre sí, a medio camino, por así decirlo, entre la potencialidad y la actualidad y, por tanto, en una contradicción, una ambivalencia que los liga poderosamente y los organiza según lo que yo he descrito brevemente como una tercera materia [psíquica]. La afirmación y la negación, motores lógicos [...] velan en ella en tensión, mientras se interpenetran y se separan a la vez; todo está aquí a punto de nacer y morir a un tiempo; las cosas tienen algo de sueño y de realidad; todo esboza ahí algo continuo que se relaja y se rompe y algo discontinuo cuyos hilos se anudan" (Lupasco 1968: 55).

<sup>11</sup> Texto original: 1. (*Physical*) *Non-Identity*: *There is no A at a given time that is identical to A at another time*; 2. *Conditional Contradiction*: *A and non-A both exist at the same time, but only in the sense that when A is actual, non-A is potential, reciprocally and alternatively, but never to the limit of 100%*; 3. *Included Middle*: *An included or additional third element or T-state ('T' for 'tiers inclus', included third)*. (Brenner 2010: 253).

De este modo, una cierta sistemología lupasciana inserta una perspectiva de complementariedad contradictoria como un estilete en medio de los axiomas de la convención lógica, abriendo con ello una veta que también involucra elementos provenientes de la ciencia y la psicología, comprometiéndose con el devenir –entendido como sistema inacabado de relaciones diversas– en detrimento de un *telos* vital.

## II. POTENCIA Y AFECTIVIDAD

Como hemos señalado, la axiomática lógica de cuño aristotélico se edifica en torno a dos términos procedimentales lógico-formales: potencia y acto. Este dualismo, que describe un destino irrecusable del primero al segundo, unido a una elección figurada por la resolución disyuntiva del par de términos, consagra una lógica que normaliza las relaciones mediante la condición de realización o actualización rigurosa de la posibilidad contenida en lo potencial. Es esto lo que parece conmover en Lefever una crítica al pensamiento musical académico, pues dicho dualismo, cuyo trabajo en la música él reconoce como un racionalismo imperante, grava su constitución poética sistematizando la exclusión de todo término “terciario”, en palabras de Lupasco, capaz de diversificar el horizonte de dicha potencialidad, que contradiga aquella trayectoria preformada en el seno de la lógica. Convengamos que, en términos musicales, Lefever descubre un racionalismo en las operaciones de asimilación de reglas tradicionales, procedimientos, formas y nomenclaturas del pasado (Lefever 1974b: 217), todo ello configura un carácter teleológico que, pugnano por enlazar toda trayectoria a la noción axiomática de identidad, clausura la invención a un estatismo mortífero (Lefever 1970: 16-17).

Nuestra vieja lógica de no-contradicción, de tercero excluido y, por tanto, de identidad nos domina imperiosamente no dejando lugar a otras lógicas y suprimiendo al mismo tiempo toda noción de potencialidad. Naturalmente esta noción trastorna muchas cosas, lleva muy lejos. Es una noción temible (Lupasco 1968: 131).

En efecto, en el uso aristotélico de “acto” la realización está unida al ser como punto culminante de las capacidades individuales y la potencia, por su parte, remite a la trayectoria que lo hace posible o, en su defecto, a una suerte de incompletitud, por tanto, del ser; se dice entonces que el ser se halla en potencia pues no ha alcanzado la realización de su aspecto. La noción de potencia es así entendida como aquello “que puede alcanzar la forma específica, y una vez que está en acto, está ya en la forma específica” (Aristóteles, *Metafísica* 9, 1050a15). Sin embargo, Lupasco va a señalar que la potencia designa no solo aquello por venir sino también aquello que mantiene a los fenómenos en un estado potencial, es decir, allí en donde las energías establecen un equilibrio simétrico de tensiones antagónicas que funcionan en cada uno de los constituyentes de los pares lógicos; equilibrio que permite sustraerse al efectuarse de lo posible implicado en la actualización rigurosa de la no-contradicción aristotélica y dar lugar a una sistematización generativa y arborescente de *sistemas de sistemas* de energía por actualización-potencializada de cada uno de los términos. La potencia es entendida, en términos lupascianos, a modo de una energía, un impulso de transformación articulado por elementos complementarios portadores de un antagonismo permanente cuyo equilibrio simétrico de tensiones dota al sistema de una cierta resistencia<sup>12</sup> que es constitutiva del antagonismo inherente a cada uno de los términos lógicos.

<sup>12</sup> Lévy y Le Lionnais (1992: 664) señalan al respecto que diversos resultados en los que se constata la existencia de una resistividad “se explican por los choques inelásticos que obstaculizan el movimiento de deriva de los electrones que aseguran el paso de la corriente, choques contra los

La diferencia, por tanto, entre un comportamiento aristotélico de la potencia y uno lupasciano, estaría en entender que en el primero la potencia implica la suspensión de la contradicción en la verificación de la disyunción –en la posibilidad de esto o aquello– y se resuelve en la no-contradicción, es decir, desaparece luego en la realización de lo posible. En Lupasco, en cambio, la potencia refiere a un impulso que contiene en sí la realización-potencialización simultánea de esto “y” aquello, de ser como de no ser, “de tal forma que la actualización de uno acarrea simple y necesariamente la potencialización del otro” (Lupasco 1968: 140) y viceversa, sin perder jamás esta complementariedad antagónica, que es motor de su dinamismo en un universo, escribe Lupasco, de relaciones de energía<sup>13</sup>.

[...] toda energía, todo acontecimiento energético bajo cualquier forma, si existe y para que exista, implica una energía, un acontecimiento antagónico tales que la actualización del uno determine la potencialización del otro. Es lo que yo he llamado principio de antagonismo (Lupasco 1968: 36).

Luego, para Lefever, la potencia designa a la afectividad como principio ontogenético del acontecimiento expresivo (Lefever 1974a: 115), introduciendo con ello, desde la perspectiva de Lupasco, a la afectividad como principio de invención de toda sistematización energética<sup>14</sup>, de toda música así entendida. Lefever se involucra en un lenguaje científico y filosófico, pues este contiene, desde la dimensión del antagonismo lupasciano, una perspectiva encaminada a demostrar la naturaleza contradictoria y afectiva del mundo. Por tanto, Lefever entiende su propia invención, y la de su contemporaneidad, como manifestaciones expresivas de una dimensión generativa compuesta por elementos antagónicos que emanan de la relación bien del artista consigo mismo, bien del artista con el mundo y viceversa, bien de la simultaneidad que ello encuentra en la dimensión espontánea de la invención. En efecto, en su artículo “Tres maestros chilenos” –redactado para un número especial de la revista *Aisthesis* y a petición del profesor Jorge Montoya quien le solicitó “elevar el número bastante exiguo de artículos sobre música chilena” (Lefever 1974b: 201)– Tomás Lefever escribió que su “actitud es integralista, donde cada cosa implica todas las cosas y donde cada partícula de materia implica todo el universo” (Lefever 1974b: 202). Así es como en dicho estudio crítico Lefever emprende un conjunto de observaciones desde una perspectiva que se aparta del análisis musical convencional para, en su lugar, señala, confiarse al método de contradicción. Así, Lefever se enfoca en la obra de tres insignes compositores chilenos de los que, dirá, proviene el carácter y el estilo que inaugura una cierta tradición de la música chilena: Enrique Soro (1884-1954), Pedro Humberto Allende (1885-1959)

---

iones que constituyen la red cristalina del metal conductor y que se encuentran en agitación térmica, contra los iones desplazados a consecuencia de la existencia de defectos en la estructura cristalina y, eventualmente, contra los iones que pertenecen a átomos extraños presentes en el conductor”. Lupasco (1963: 4, 8-9, 13, 31, 44) señala al respecto que los sistemas difieren ante todo por su resistencia, es decir, que los elementos allí se oponen, producto de la intensidad del antagonismo, a una completa actualización o potencialización; en un juego de antagonismos que se resisten a ser absorbidos por una homogeneidad o equilibrio disimétrico en donde desaparecerían por la descompensación de la tensión.

<sup>13</sup> Así, lo que hace que una potencia se oponga a su actualización absoluta, obedece a que sus elementos operan iguales fuerzas de resistencia tal que se dificulta un desequilibrio de las tensiones, o equilibrio disimétrico y, por esta razón, una resolución definitiva y total.

<sup>14</sup> Recordemos que, como hemos señalado en páginas precedentes, en el contexto de Lupasco y Lefever, la noción de energía remite al principio de equivalencia entre masa y energía de Einstein. Lupasco señala que dicho principio supone un reemplazo de la noción de elemento (químico) por la de acontecimiento, de modo que “todo objeto se presenta como una sistematización energética dotada de cierta resistencia” (véase Lupasco 1968: 4).

y Alfonso Leng (1884-1974). Estos autores describen, para Lefever, dos trayectorias como componentes esenciales de su trabajo creativo: una trayectoria de alejamiento desde el núcleo afectivo –consagrado en su inmanencia psíquica– hacia una expansión de su lenguaje hasta entonces atascado por los primeros años de formación musical, y otra trayectoria de regreso a dicho núcleo afectivo hacia a las formas originales, clásicas, a instancias de recuperar su extravío en manos de aquella exaltación de los límites formales. Es este proceso de expansión y posterior regreso, que determina un permanente anclaje en el sí mismo, aquello que advierte el carácter afectivo de esta música que Lefever intenta inquirir y que, dirá, “define una manera de ser típicamente chilena: conservadora y melancólica” (Lefever 1974b: 214). Allí en donde la psiquis no alcanza a actualizar las proposiciones generadas a instancias del espectro de lo sensible, allí en donde ellas quedan presas de una posibilidad que no se manifiesta en el curso de los hechos, Lefever dirá se efectúa y constituye la naturaleza eminentemente afectiva de la música chilena. Y es que la afectividad observada allí tendría una doble potencia: un impulso expansivo hacia la invención de nuevos modos expresivos en el encuentro de un mundo por fuera de sí, y un impulso de retraimiento hacia procedimientos clásicos, o filo-clásicos, que detentan una asimilación exhaustiva de procedimientos lógicos heredados de la Europa de la primera y segunda posguerra. El carácter crítico de este texto explica la comprensión de Lefever respecto de la afectividad, lo hace instalándola en un reservorio prelógico que manifiesta la necesidad de concebir, por ella, consecuentes diversificaciones del principio de identidad clásico, y por tanto una apertura hacia la lógica del antagonismo, hacia la contradicción como elemento incluido al interior de toda lógica. Sin embargo, se debe advertir que Lefever se sostiene de este análisis para levantar una crítica a la música chilena correlativa de su propia contemporaneidad, de modo que Lefever cuestiona, en efecto, esta ausencia de expansión diversificante, pero no en los tres maestros, para quienes su estilo se habría fraguado a instancias de su propia contemporaneidad, sino en sus sucesores, para quienes, afirma, la música parece acontecer en la repetición exhaustiva de aquella herencia.

Lefever describirá todo un campo metodológico alrededor de la referida lógica de lo contradictorio. En él asistimos a la observación de una realidad absoluta que reconoce como “articulada”, en movimiento, “sometida a las ideas de tiempo, espacio, memoria, causa, efecto y lógica que se resuelve en lo que llamamos acto, hecho, acontecimiento o evento” (Lefever 1974b: 205) y, por otro lado, el autor observa que, de acuerdo con una comprensión energética de la materia, existiría “otra realidad no-articulada (fluida) y en reposo, sometida a las ideas de eternidad e infinitud que debe resolverse en lo que llamamos afectividad” (Lefever 1974b: 205).

Pues bien, Lefever propone a esta realidad fluida como parte de un dinamismo contradictorio conformado por ambas realidades: una articulada y en movimiento, otra fluida y en reposo; proponiendo, en definitiva, la existencia de una complementariedad contradictoria organizada por dos realidades antagónicas en donde operan resistencias que estabilizan su antagonismo guiadas por la potencia de la afectividad. Allí, la afectividad –que Lefever entiende como el predominio del sentimiento por sobre la acción, de un deber sentir más que un deber ser– va a funcionar como el agente de diversificación del estatismo lógico vinculado a la realización objetiva y total del acontecimiento<sup>15</sup>. De modo que en una complementariedad contradictoria ya no debemos entender el dualismo potencia-acto como dos entidades, una en función de la otra, sino que debemos entenderlas como en una complementariedad no jerárquica, que no se resuelve linealmente del primer

<sup>15</sup> Lupasco denomina a este tipo de realización como “actualización rigurosa” para describir el instante del encadenamiento lógico en donde se han disuelto las contradicciones por acción y efecto de la lógica de no-contradicción y dar lugar a la verificación de la identidad.

término al segundo, sino que lo hace en una suerte de asíntota provista por la afectividad; una que, señala Lefever, pertenece al universo de lo sensible. Si la afectividad constituye el agente determinante de toda sistematización energética, ella habilita un territorio de lo indiscernible en el seno de toda lógica; describe, con lo anterior, un territorio afectivo que preorganiza la lógica del antagonismo saturándola de un elemento puramente potencial de la que provienen todas las derivas sistematizantes. Esta configuración afectiva del antagonismo de Lupasco va a permitir a Lefever procurar una observación crítica de su contemporaneidad artística y, asimismo, configurar su propio registro musical desde el interior de las elaboraciones lógico-musicales hacia su destrucción en el terreno de lo afectivo, de un deber-sentir del todo sobrepuesto a un deber-ser (Lefever 1974b: 206). Así, Lefever reemplaza la realización objetiva, rigurosa del acontecimiento, por una diversificación de las posibilidades de resolución mediada por la noción de afectividad, inherente al principio de antagonismo de Lupasco; diversificación que implica una multiplicación de sus orientaciones al interior del discurso lógico. Esta operación de reemplazo aparece a la luz de la afectividad por la inoculación sistemática de la duda que lo incognoscible de su carácter impone y verá su materialización musical mediante la incorporación de elementos de escritura y ejecución de carácter espontáneo.

En efecto, mediante la relación de dualismos antagónicos donde sus operadores generan resistencias tales que la fuerza de menor resistencia termina vencida por una de mayor resistencia, es cómo Lefever se explica el caso del concepto compuesto de música chilena. En ella, señala, los elementos precolombinos, como una espiritualidad proveniente de las raíces culturales y que por tanto podrían asignarle ciertos rasgos que hablasen de sus correspondencias a un espacio determinado, no habrían sido capaces de imponerse a lo chileno, por el contrario, estas habrían sido superadas y debilitadas por fuerzas expansivas de estilos foráneos que habrían impreso en su carácter un estilo en el que se confunde con “valores socioculturales mayoritariamente europeos” (Lefever 1974b: 203). Así, lo chileno respondería a una “realidad no anterior a la conquista por cuanto se subentiende como una consecuencia directa de las inmigraciones españolas ocurridas durante el siglo XVI” (Lefever 1974b: 205). Esta condición habría derivado en la imposibilidad de su realización identitaria, expansiva y expresiva, como lo vivieron otros pueblos de América, de modo que lo chileno no habría logrado “concretar un llegar a ser” (Lefever 1974b: 205) esperado por la continuidad lógica, derivada de una manifestación expresiva. En este sentido, y muy especialmente en lo que respecta al lenguaje, Lefever observa finalmente se deriva “un fenómeno de implosión que lo vuelca regularmente hacia su propio interior” (Lefever 1974b: 205). Esta descripción, fundamentada por la ausencia de compromiso con un antecedente, ofrece a Lefever la posibilidad de situar a lo chileno en un estado de potencialidad permanente en el que, no llegando a cumplir su ser, mantiene un estado comprometido con el concepto vigente de realidad energética que, precisamente, implicaría concebir los sistemas como totalidades ricas en potenciales, pero a su vez, observa, dicha permanencia sugiere un atasco allí en donde ella no se implica en operaciones de resistencia que, como hemos visto, sostienen el equilibrio tenso de la lógica del antagonismo.

De modo que el objetivo del texto de Lefever alrededor de los tres maestros chilenos, así como también de gran parte de su obra, se dirige a inquirir en la significación del complejo conceptual “música chilena” menos en la perspectiva de desentrañar un nacionalismo en marcha que en la posibilidad, que dicha elaboración conceptual le provee, de dar respuesta a los ambages lógicos en los que supone inscrita su propia contemporaneidad. De ahí que dicha denominación comparezca mediante una metodología contradictorial<sup>16</sup>, pues esta

<sup>16</sup> Lefever declara, en el prólogo a su artículo “Tres maestros chilenos” que su punto de mirada estará guiado por la lógica contradictorial de Stéphane Lupasco, autor a quien ya estudiara en textos

surge precisamente con Lupasco como elemento crítico del método racionalista y objetivista de la ciencia; de modo que esta metodología permite a Lefever consignar, por la vía de una elaboración paradigmática del contexto musical local, un modo de preguntarse acerca de los alcances de la lógica de no-contradicción en la invención musical, en cuya descripción, esta prolonga una clausura racionalista que triunfa, en la contemporaneidad de Lefever, a cuenta del olvido de la afectividad como motor diversificante de una mismidad.

Por su parte, en el texto “Fundamentos teóricos para una ciencia estética (de la música)” (Lefever 1974a), Tomás Lefever aborda varios cuestionamientos que tienen como base una crítica a la presencia de la lógica al interior de la estética (musical). Esta última, escribe, “no ha estado a la altura de los acontecimientos experimentales ocurridos en el campo de la ciencia posteriores a la teoría del comportamiento cuántico” (Lefever 1974a: 42), acontecimientos que permitirían articular las estructuras estéticas con el resto de las ciencias mediante la inclusión de lógicas expresivas, de modo de no acoger solo “algunas muestras prestigiadas por las sociedades históricas, sino que también, aquella facultad afectiva que es inherente a toda formación síquica” (Lefever 1974a: 43). Lefever señala que se ha excluido de la estética a la afectividad, factor clave en las manifestaciones recíprocas entre individuos, a favor de la instauración de perspectivas de raigambre histórica tendientes al estudio exclusivo del fenómeno de la belleza. Allí, la estética “se proyecta tan solo en una pequeña parte del ámbito que le corresponde” (Lefever 1974a: 40) dejando fuera “lo específico de todo acto que implique extrovertir un estado psíquico cualquiera” (Lefever 1974a: 40), escribe.

“Fundamentos teóricos para una ciencia estética (de la música)”, señala ciertas nociones vinculadas a la ciencia de dominio cuántico, en particular, a la perspectiva expuesta por la lógica del antagonismo de Stéphane Lupasco. En permanente correspondencia con un análisis gramatical, el autor aborda la estética alrededor de la pregunta por la afectividad como elemento que mantendría cierta autonomía respecto de la lógica constativa; razón por la que, precisamente, la estética habría suprimido la dimensión afectiva y desintegrado con ello la unidad expresiva de lo humano. Allí en donde la estética debiese entender lo afectivo como la información necesaria para definir sus relaciones de causalidad, la excluye por una imposibilidad de dar razón respecto de la afectividad, esa “potencia pura” (Lefever 1974a: 112- 114, 117) cuya naturaleza sería del todo enigmática.

En su obra, Lefever ha reconocido una concepción lógica de la realidad donde las relaciones posibles obedecen a una articulación teleológica. Dicha concepción tiene sus bases fundamentales en el par ontológico aristotélico potencia-acto, allí la potencia refiere a la capacidad de ser otro distinto de lo que actualmente es y desde allí, Lefever, adhiriendo a la lógica lupasciana, señala debiese existir la posibilidad no solo de ser y no-ser en simultaneidad, sino que también, de admitir la inversión del destino tal que comprendiésemos la existencia de una multiplicidad de dimensiones en las que un ser/no-ser participa como en un discurrir atópico de simultaneidades. Allí la potencia se constituye como el impulso transfigurador, suerte de formante en devenir, distanciándose de la comprensión clásica en la que conduciría hacia la actualización de las capacidades del ser como el punto culminante de sus posibilidades.

---

anteriores a partir de la crítica a un excesivo determinismo lógico acontecido en la música (Lefever 1970); las cualidades de transfiguración del mundo sensible que, mediadas por una psicogénesis del sentimiento de belleza, operan en el conocimiento subjetivo (Lefever 1971); la noción de complementariedad en la pregunta por la experiencia artística ligada a factores existenciales y estéticos (Lefever 1972a); y un estudio del comportamiento lógico y afectivo implicado en la perspectiva estético-musical (Lefever 1974a).

### III. RACIONALISMO E IMPROVISACIÓN

En el texto “Hacia una expresión sonora contemporánea” (Lefever 1970), Tomás Lefever emitió una suerte de manifiesto que declara su crítica frente a un exceso de racionalismo en la música como herencia de una escuela lógica, y cimienta su propósito alrededor de la improvisación como elemento indispensable para la recuperación de su dimensión afectiva. La improvisación será, en efecto, la práctica que Lefever desarrollará ininterrumpidamente durante toda su obra. Esta constituye la operación afectiva por antonomasia, que condensa y disemina la potencia irreductible e insoslayable de la invención musical. En dicho texto, Lefever sitúa su cuestionamiento en el período inaugurado por *La consagración de la primavera* de Stravinsky. A partir de ello, señala, la música se sumerge en un remolino insoslayable de cálculo total (Lefever 1970: 15). Allí, del mismo modo que menciona el final de la música a manos del racionalismo, señala a la improvisación como una práctica eminentemente creativa y presente en los puntos más altos de la historia musical, desde los rapsodas, pasando por Bach y Beethoven hasta llegar a Chopin (Lefever 1970: 14). Mas será ya en la segunda mitad del siglo XIX cuando, señala, la música vivirá un vuelco desde la subjetividad hacia un “racionalismo que pugna por quitar a la música su origen mágico hasta convertirla en un lamentable eco del progreso material” (Lefever 1970: 15); “el maquinismo” (Lefever 1970: 15) de *La consagración de la primavera* no deja lugar a dudas y la puesta en marcha de los doce tonos de Schönberg, “produce una ilusión de libertad que no es sino la primera manifestación del vasallaje” (Lefever 1970: 15), escribe, “el primer paso está dado, de aquí en adelante solo se trata de perfeccionar un caleidoscopio que, haciendo olvidar el sentido, materialice el culto por *lo nuevo y diferente*” (Lefever 1970: 16). La improvisación –entendida no en su acepción técnica de ornamentación virtuosística, sino como un laboratorio experimental en donde se ponen en entredicho las relaciones jerárquicas de la música– es el elemento principal de la práctica de Tomás Lefever, ella constituye el paradigma musical que engloba todo su pensamiento; nociones como contradicción, afectividad y potencia están fuertemente ligadas a ella en tanto provee aquel registro de inclusiones involucrado, como hemos visto, en el cuadro notacional de raíz lupasciana; improvisación que manifiesta la potencia de incluir y reunir todo aquello que ha sido relegado a una sección periférica del dominio musical debido a una incertidumbre que su carácter derivativo transformaría en caos al interior del enfoque lógico-normativo.

Será en este texto, asimismo, donde veremos aparecer por primera vez la noción de “partitura en potencia” (Lefever 1970: 19), mediante ella el autor inicia un proceso que va desde la experiencia atávica de la partitura hacia su liberación en la improvisación total. Se trata de un conjunto de piezas compuestas entre 1967 y 1968 que fueron descritas por Lefever como “músicas de ejecución simultánea a la composición” (Lefever 1970: 19) cuyo trazo era el “efecto inmediato de una actitud de vivir en todo opuesta a la establecida” (Lefever 1970: 18). La noción de simultaneidad aparece como un factor relevante, ya Lupasco le ha descrito como un elemento constitutivo del estado ‘T’ pues ella consigna la convivencia y complementariedad de dos regímenes contradictorios y antagónicos que serían indispensables a la conformación de todo sistema; asimismo, para Lefever, la simultaneidad en el tiempo y en el espacio de dos acciones lógicamente contradictorias y complementarias va a definir su nuevo campo de experimentación musical. La partitura en potencia es un proceso de diversificación de la amalgama lógico-técnica de la partitura y, asimismo, la proyección de su disolución. En dicho proceso, Lefever planea la inversión de la lógica estatutaria subvirtiéndola no solamente la expectativa clásico-romántica –la forma como paradigma– que habría precipitado el final de la música en un racionalismo inane, sino que también la relación compositor-intérprete como dos entidades creativas y complementarias que acontecen simultáneamente en un tiempo-espacio de invención. Del mismo modo, la vertiente lupasciana en el trabajo de Lefever señalará en su música

otra convivencia simultánea de elementos compositivos: el soporte ortodoxo de la música y su disrupción gráfica por la vía de la improvisación.

La metodología contradiccional empleada por Lefever tanto en su tratamiento de los “Tres maestros chilenos” (Lefever 1974b) como en su artículo acerca de Gustavo Becerra (Lefever 1972b) y en su propia obra, es crítica de la perspectiva fragmentaria del análisis musical convencional que procura desligar los elementos ya relacionados para favorecer una comprensión lógica, es decir, consecuente con la verificación del principio de identidad; es así como sus alcances abren la dimensión de lo musical hacia nuevos e insospechados flujos que intentan desestimar toda consideración unívoca o monovalente de la música, implicada en concebirla como un modelo procedimental que afirma así la identidad del procedimiento escritural. Y es que, en cambio, la contradicción enfatizada por Lefever, de cuño lupasciano, está imbricada en un dinamismo de fuerzas en tensión antagónica que pugnan por resistir a su equilibrio destenso, o disimétrico, mediante la potencialización y actualización-potencializada de cada uno de los miembros del antagonismo, de modo que la contradicción aparece como un impulso de invención sistematizante, constitutiva de un crecimiento generativo y arborescente de *sistemas de sistemas* de antagonismo. Por tanto, esta perspectiva contradiccional permite a Lefever integrar una multiplicidad heterogeneizante de elementos que estarían implicados en una determinada obra, no solamente aquellos que señalan procedimientos intrínsecamente musicales, sino que también, aquellos factores que pudiesen provenir de la compleja naturaleza expresiva que, agenciados por la psiquis, constituirían aspectos que informan los caracteres de la invención.

La obra *Pájaro en tierra* (Lefever 2018), junto con las otras piezas que conforman el *Ciclo Waldo Rojas*, muestra un proceso compositivo que procura tachar, por el gesto gráfico, la codificación proporcional del soporte musical; una que su vez se erige como el bastión representativo de aquella lógica que la filosofía de Lupasco ha desatado en la cosmovisión de Tomás Lefever. De modo que nos hallamos ante una tachadura de la huella de un lenguaje decimonónico, en palabras de Lefever, de “un alfabeto que ya no presta ningún servicio después de casi 20 siglos de trabajos forzados” (Lefever 1970: 17). Tachadura que, por tanto, desencadena la disrupción de la lógica universal, constatativa y monovalente –disponible en el de-codificar– a favor de la inoculación de unas lógicas expresivas que la afectividad impulsa en medio de la hegemonía del código mnemotécnico por medio del impenetrable misterio que el gesto gráfico, de matriz afectiva, es decir, de influjo contradiccional, clava en el horizonte del sentido. Este impulso gestual tacha el tiempo y el espacio impidiendo una actualización que no sea del tipo afectivo, es decir, de aquel que antepone la volición de un deber sentir al ideal de un deber ser. Vemos entonces cómo las referencias a una notación y a un sedimento formal se disuelven mediante indicaciones, textos, sugerencias, en un coloquio profundo y misterioso que parece elaborar el compositor junto con su ejecutante. En medio de susurros, silencios, gritos, se emplaza esta música como una dinámica de flujos, donde es la escritura una trama líquida que se disuelve y esparce tras una suerte de transiente de lectura, esto es, tras el instante en que el sonido acontece por la criba del cuerpo.

Si la afectividad es potencia pura y, en tanto tal, in-actualizable, entonces, cómo se sobrepone a toda lógica para, así, erigirse como fuerza manifiesta y predominante de la sistematización musical en la que comparece. Lupasco señala que la afectividad posee un carácter incognoscible pues acontece por fuera de las relaciones que tienen lugar en la psiquis<sup>17</sup>, en este sentido, señala, la afectividad no es relacionable y así obtiene su

<sup>17</sup> Es decir, que no podemos dar cuenta racional de un sentimiento, en este no persiste una temporalidad que permitiese efectuar una reducción lógica; los sentimientos, señala Lupasco, se retiran o cambian de la misma forma en que han venido (Lupasco 1968: 72-73).

denominación de potencia pura. Es decir, que su impenetrabilidad por el sentido lógico, su misterio, dirá Lefever, le impide concatenar una estructura orientada a la afirmación, por ella, del principio de identidad. Para Lefever, siguiendo a Lupasco, la inclusión de la línea gráfica va a constituir, precisamente, la expresión que registra la potencia, es así cómo ella comparece en la música, como una partitura que es relevada a índice metafórico de una problematización que atañe al orden musical, de modo que en la partitura en potencia Lefever amplía la imagen de la partitura para constituir un campo de reflexión y de sistematización simultáneos en donde llevará a cabo su trabajo artístico potencial, afectivo. Dicho campo es la improvisación, entendida como la oportunidad para una subordinación de la lógica a la afectividad, como sustrato, este último, propio y determinante de un acontecimiento expresivo. La improvisación insta por la posibilidad de una música que recupere el aliento extraviado, tal y como señala Lefever, en siglos de repeticiones.

Irreducible a toda lógica la afectividad penetra e interfiere en la direccionalidad teleológica actualizándose por resistencia a su verificación, dicho de otro modo, por la impotencia de su reducción lógica. Pero no hallamos allí únicamente al grafismo, en la partitura en potencia este comparece envuelto en un contexto escritural aun heredado, cual es el de la notación proporcional. Por ello, diremos, la partitura en potencia habita un estadio de transición, un proceso ha dicho Lefever (Lefever 1970: 17-18), que oscila entre la partitura y su total desaparición en manos de la improvisación o composición espontánea. Y es que ella requiere, como proceso reflexivo y sistematizante a favor de la contradicción, desenvolverse en un campo de tensiones que hagan posible una sistematización energética, impulsada por antagonismos. De modo que Lefever habrá de vivir la paradoja de la destrucción del soporte escritural lógico de la música por la vía de una conservación, diríamos, fantasmal del código hegemónico; así, a expensas de su imagen –evocada en una constante línea de tiempo o por la cita de un gesto rítmico– y por la emergencia del grafismo, Lefever confabula la disidencia que tendrá como consecuencia una ruptura o alejamiento total del soporte escrito de la música, escritura que trasunta en oralidad y espontaneidad alrededor de lo que él denominaría como “propuestas energéticas temporales”<sup>18</sup>.

*Pájaro en tierra* (Lefever 2018), como se ha dicho, pertenece al *Ciclo Waldo Rojas* y forma parte de las obras que Lefever concibió como partituras en potencia (Lefever 1970: 19-40, ver figuras 1 y 2). *Pájaro en tierra*, junto con *Príncipe de naipes* y *Pez muerto* corresponden a poemas del poeta Waldo Rojas Serrano (n. 1944), publicados originalmente en 1966 y que aparecen reunidos en la antología *El puente oculto* (Rojas 1981). En el prólogo de esta antología, es Enrique Lihn quien señala:

El Puente Oculto, como se verá, alude constantemente al drama de la caída o, en su defecto, a la degradación, decadencia, etc., de una cierta realeza o principado más o menos irrisorios, identificando este trauma –en mi propuesta– con el acto poético que lo compensa; de manera que no existen el uno sin el otro: la poesía sin lo que la niega y que ella niega, en una dialéctica de la que se constituye (Rojas 1981: 12).

Esta relación apuntada por Lihn, de una cierta complementariedad antagónica que la poesía trabaja consigo misma, ilumina la confluencia entre la poesía de Rojas y el sonido de Lefever, de tal modo, estas imágenes capturadas por la partitura, imágenes de registros, señas e intensidades, acontecen en un tiempo-espacio lefeveriano que parece

<sup>18</sup> Algunas de estas obras de composición espontánea fueron registradas en cinta magnética directamente por el compositor. Véase el apartado de grabaciones en el Archivo Tomás Lefever: [www.labsonoro.cl/lefever](http://www.labsonoro.cl/lefever) [en edición]

venir ya curvado por este ser que participa de dos especies, escribe Lihn: pájaros y hombres (Rojas 1981: 13).

Ícaro comprendió en carne propia el engaño de las alas.  
 Aún deben estar sus plumas a merced del vaivén de la resaca.  
 Poco serviría a los pájaros la moraleja repetida,  
 la confianza en sus alas crece en cada despegue y ya en el vuelo  
 es aquella una historia del todo carente de importancia.  
 Pero nosotros, nacidos más para el vuelo que para el arraigo,  
 mantenemos la vista en la altura  
 con esa extraña nostalgia del fruto recién desplomado al pie  
 del árbol.  
 Cielo vacío de alas es el de la Ciudad,  
 dominio de pájaros en tierra  
 con la vista baja en las plumas herrumbrosas  
 como esos matorrales de los parques salpicados de lodo (Rojas 1981: 21).

**PÁJARO EN TIERRA**

**A** Arpa del piano

**Recit.**

**B** Flauta de pan

Figura 1: *Pájaro en tierra*, *Ciclo Waldo Rojas*, Lefever 2018: 1<sup>19</sup>.

Intentando observar la partitura a cierta distancia, de tal modo de adquirir una visión global de la página, podemos ver que se ha desplegado una suerte de guion teatral en medio del texto poético que, a su vez, organiza el relato en hemistiquios de fracciones de minutos. Vemos allí que el grafismo, esa suerte de tachadura, emite su viaje mediante la línea, así se sustrae la invención a la vectorialidad de la partitura, a ese cúmulo de expectativas racionales que subyacen allí.

<sup>19</sup> Partituras y audios disponibles en [www.labsonoro.cl/lefever](http://www.labsonoro.cl/lefever)

**A** Arpa del piano

Melodía punteada en acordes con las manos  
*mf* (notas muy espaciadas)

MARCHA EN FORMA DE ELEGÍA  
 con:  
 a) Desarrollo de melodía [1'40]  
 b) Glissando en los tres registros A, M, G.  
 c) Grandes bajos en CE con BB o con manos empujadas  
 d) *p* ————— *fff*

Recit. (Murmurando) [casi sobre el micrófono]  
*mf* *mp* *mf*

*Pero nosotros, nacidos más para el vuelo que para el arraigo, mantenemos la vista en la altura con esa extraña nostalgia del fruto recién desplomado al pie del árbol.*

**A** Arpa del piano

Desde [5'15] con 2 PL perpendiculares a las cuerdas (*mp* hasta *mf*) (<>)

Recit. (voz rasgada)  
*Cielo vacío de alas es el de la Ciudad, dominio de pájaros en tierra con la vista baja en las plumas herrumbrosas como esos matorrales de los parques salpicados de todo.*

**D** Clavijas Sup. inf.

Desde [5'30] con 2 PL

*f* (resonar) *mf* (resonar) *mp* (resonar)

Figura 2: *Pájaro en tierra*, Ciclo Waldo Rojas, Lefever 2018: 2.

Las isotopías, mencionadas por Lihn, hombre/pájaro, se registran en el gesto crítico que emana de la totalidad, allí donde la escritura habla por sí sola los avatares del sentido, la complejidad del aliento, del neuma, allí es precisamente donde Lefever hace el gesto recíproco de poner en potencia al poema para que entonces trasunte música uno, poesía el otro. Es este ir y venir de gestualidades y sugerencias un emplazamiento al oyente y también al lector, al ejecutante, a liberar el cuerpo en la contradicción de la preforma en la que se ha constreñido al espíritu; la única vectorialidad que ha permanecido es la horizontalidad de la línea de lectura, pero hay todo un naturalizado procedimentalismo lógico y toda una base disciplinaria que deben ser subvertidos. Lefever señala que será un despojar al cuerpo de sus compromisos con ciertos dogmas y modelos, caducos y desgastados en siglos de repeticiones, la principal tarea de esta música que tiene a la afectividad, en el gesto de la improvisación, a su principal depositaria.

Debe subentenderse que el uso de la pauta de instrucciones solo se indica para el entrenamiento de participantes no habituados a este tipo de experiencia creadora, que exige un largo trabajo de superación de prejuicios, atavismos y complejos típicos sometidos por varias generaciones de antepasados a una progresiva paralización de las funciones más sutiles de la corteza cerebral adaptada en forma cada vez más alarmante a las necesidades brutales y deformantes de la razón. Para el caso de un grupo ya avanzado bastará con una reunión cuyo objeto será definir el carácter y la forma de la experiencia, de todo lo cual se tomará un apunte mural (Lefever 1970: 23).

En la partitura en potencia hay una improvisación insinuada. La no desaparición de la escritura en el gesto de su afán, le hace permanecer y con ella toda una horizontalidad que no es una mera temporalidad; ella carga en sí la influencia de la no-contradicción, de la sedimentación procedimental de la música. Es esta línea horizontal la que, precisamente, va a permitir a Lefever concebir una disolución toda vez que ella representa el aparato lógico normativo en cuestión. Es en este conjunto de antagonismos y complementariedades

contradictorias en las que se juega la potencia, el impulso de ser esto y aquello a la vez. De este modo, el lector o ejecutante es arrojado a la experiencia errabunda del movimiento en orden a socavar el aparato lógico; el impulso es absorbido por el acontecer del sonido y la condición en potencia de la partitura aparece en los intersticios vacuos de la página, en esos confines blancos que engullen la continuidad; entonces, la tendencia a buscar hitos concluyentes se afirma en ciertas reminiscencias, un trino, una melodía, una marcha en forma de elegía (ver Figura 2) pero pronto se desploma pues no encuentra la continuidad esperada, ella ha estallado en pequeñas partículas que forman nuevos universos atópicos. Lo que se desploma finalmente es la propia altura, esta cae a una resonancia que es vacío e inversión, al mismo tiempo, del sentido; ahora abajo es arriba.

#### IV. CONSIDERACIONES FINALES

La noción de potencia, a la luz de la que, afirmamos, Tomás Lefever concibe la música, provee una posibilidad de salir desde una reducción lógica de la música hacia su comprensión, diríamos, como una suerte de formante en devenir. La noción compuesta de partitura en potencia connota un proceso en donde se ha producido una inversión de la lógica normativa, preferentemente en uso, por las lógicas in-formales congregadas bajo el estilete lupasciano. Estas músicas se sitúan a medio camino entre la escritura, que intenta predeterminar el acaecer de lo sonoro, y su absoluta ausencia; así lo afirmó Lefever, se trata de un proceso destructivo de los aspectos normativos de la partitura, de modo que será la improvisación<sup>20</sup> su paradigmático devenir toda vez que la única previsión en juego es la espontaneidad. La improvisación roe, en definitiva, todo un aparato procedimental en el que la música ha sedimentado y que ha quedado manifiesto por el envión racionalista iniciado con *La consagración de la primavera*.

Si la música conforma un dominio potencial de operaciones que se resuelven de acuerdo a procesos de naturaleza afectiva, no refiere, por tanto, a una realidad definitiva, determinada y definida con anterioridad a su propia génesis, señalando con ello esa imposibilidad expresiva, advertida por Lefever, de una música racional planeada de acuerdo con normas preestablecidas, a escrituras preformativas o a formas absolutas que se sitúan por sobre sentires y saberes únicos e insospechados. La potencia problematiza la presencia de la lógica en la música<sup>21</sup> y desde allí también se expande disruptiva en la propia vida del autor, saturándola de una profunda conciencia que hace desaparecer el margen que distingue a un artista y su obra de los acontecimientos del mundo que hacen compleja su propia vida. La obra de Lefever nos arroja a una mirada que explora la música y su propia existencia como sistema integral y generativo de relaciones recíprocas entre elementos que se inter-determinan para conformar dominios de realidades antagónicas y en permanente cambio.

Pero cómo una música trasciende el contexto musical y se instala más allá de su dominio regular. Relevando, en afectividad, a la partitura entendida como “factor básico de la lógica

<sup>20</sup> Tomás Lefever nombró algunas de sus improvisaciones como obras de “piano total”, en ellas trabajó a lo largo de su vida. Para su ejecución utilizaba el piano abierto, dentro y fuera del mecanismo, empleando, asimismo, diversos objetos, sus manos y su voz. Algunas de ellas quedaron registradas en cinta magnética por el propio compositor. La denominación “piano total” ha sido informada por el compositor Cristián López Sandoval a quien agradezco facilitarme el acceso a su libro *Tomás Lefever Chatterton. Tradición / Subversión* [en prensa], inédito trabajo que se suma al catálogo de referencias aún en ciernes alrededor de la obra de Lefever.

<sup>21</sup> Lógica que en términos musicales está administrada por un discurso que determina la situación temporal y espacial de los elementos en una forma o estructura de carácter teleológico.

musical” (Lefever 1970: 18) surge la invención de las propuestas energéticas temporales<sup>22</sup>, que vienen a configurar una improvisación, individual o colectiva, de matriz generativa, destructiva de los estereotipos formales y como consecuencia del dinamismo contenido en la noción de potencia. En efecto, en las propuestas energéticas temporales un cavilar en voz alta del compositor alienta el discurrir sonoro y generativo de los participantes desarrollando un proceso musical espontáneo que tiene como único requisito, la elusión del recurso lógico aprehendido en una vida disciplinaria que de suyo tiene la correlativa repetición de un determinado modelo. Un apunte tomado con posterioridad al hecho expresivo será la seña de que ese encuentro musical ha acontecido (Lefever 1970: 23). Y es que las propuestas energéticas temporales, como las obras de piano total, suelen estar en formación y se desenvuelven, señala Lefever, “a través de etapas progresivas en las que lo racional, fundamento del arte sonoro de origen europeo, es reemplazado en último trance por la invención espontánea que suprime todo cálculo previo” (Lefever 1970: 17), es así como el autor logra experimentar ese más allá disciplinario: involucrando, mediante la afectividad, el fervor y el padecimiento mismo de la vida al tiempo que la contradicción, motor de una invención permanente, espontánea y subversiva, envuelve por completo su cotidianidad. La potencia en la música de Tomás Lefever queda inscrita, precisamente, en ausencia del sentido unívoco, de lo ya dicho, de la preforma convocada por la expectativa lógica, para componer, por el contrario, un discurrir que se expande en y desde la afectividad como el instante en que el sentido se repliega. El autor encuentra en la noción de potencia no solamente un bastión poético por donde llevar a cabo su expresión musical, sino que también el modo en que el arte sonoro, como suele llamarlo, compromete su propia existencia de tal manera que en su invención agujonea una complejidad y es la del vivir mismo.

Hemos abordado una síntesis de lo que consideramos constituyen los elementos basales del proyecto experimental de Tomás Lefever. En tal denominación, de cuño cageano, se halla, creemos, el compromiso expresivo lefeveriano, una obra que intenta alejarse de los discursos monovalentes y de los recursos convencionales tendientes a controlar de antemano las manifestaciones expresivas, y se esmera, por el contrario, en hacer de lo impensado una vida posible. Su contemporáneo, el compositor John Cage, entrega un ineludible diagnóstico profundizado desde un vacío de la escritura, donde comparecen la asíntota de la noción de experimental y el devenir en potencia lefeveriano.

A veces los compositores ponen objeciones al uso del término experimental para describir sus obras, pues dicen que todo experimento llevado a cabo precede los pasos que finalmente se dan con determinación y que esta determinación significa saber, tener a la vista, en realidad, un particular, aunque poco convencional, orden de los elementos utilizados. Estas objeciones están claramente justificadas, pero solo cuando, como sucede con los ejemplos contemporáneos de música serial, se trata de hacer algo sobre cuyas fronteras, estructura y enunciado se centra la atención. Sin embargo, cuando se presta atención a la observación y audición de muchas cosas a la vez, incluso aquellas que forman parte del ambiente –convirtiéndose, pues, en algo inclusivo en vez de excluyente–, no puede surgir (somos turistas) la cuestión de la elaboración, en el sentido de formar estructuras comprensibles, y aquí la palabra ‘experimental’ es apta, siempre que se entienda no como la descripción de un acto que luego será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como un acto cuyo resultado es desconocido. ¿Qué ha sido determinado? (Cage 2007: 13).

<sup>22</sup> Las “propuestas energéticas temporales” constituyen experiencias de improvisación total que habrían surgido con posterioridad a las partituras en potencia, algunas de ellas fueron realizadas con grupos heterogéneos de personas, y otras, en forma de monólogo o dúo. Algunos participantes y testigos de estos acontecimientos sonoros han sido quienes me han compartido su relato.

En este tratamiento de la noción experimental introducido por Cage se muestran combinados los rasgos de una complementariedad contradictoria –en el sentido de una lógica inclusiva– y la preformatividad inherente a la elaboración musical. Así, la noción experimental da cuenta de un cuadro nocional de intensidades diversificantes del discurso mediante la experimentación como invención y método de dispersión del sentido. Pero también, da cuenta de un encuentro epocal de alteridades que sueñan despojar la psiquis y el cuerpo del aparato racional imbuido por Europa y consolidado por la repetición de América; una subversión en la que también se encuentra con la compositora chilena Leni Alexander, ambos traman, conversan y gestan, desde sus radicales modos de entender la vida y la música, lo cultural, lo político y las expresiones que allí se manifiestan. Recordemos que Alexander, compositora polaca-chilena, compuso cientos de obras en las que trabajó una profunda resistencia a perecer en el dogmatismo repetidor clásico romántico; resistencia expresada bien en el grafismo involucrado en sus partituras, bien en el uso extendido de la sonoridades instrumentales, bien en las magistrales instrumentaciones que toda su música, incluida la música sinfónica, electroacústica, mixta y de cámara, reúne en una suerte de telúrica ensoñación; baste una escucha para convenir allí un modo de vivir en todo opuesto a lo establecido.

A favor de lo desconocido, el arte sonoro de Tomás Lefever no pretende el efecto concluyente de la elaboración meramente lógica, sino que la música allí ensaya el experimento de la contradicción como agente creativo, contradicción que consiste en habitar una zona entretejida por equilibrios antagónicos y generativos, despojado ya de la repetición exhaustiva, de los tránsitos habituales, de las trayectorias ciertas, arrojado, en definitiva, a la transfiguración permanente. La espontaneidad lefeveriana efectúa un compromiso con la improvisación, ambas son fraguadas a la luz de un despojo formal metadisciplinario que suspende las cláusulas doctrinales consolidadas por un estatuto musical racional y estéril. Descuajando las dinámicas preformistas recupera entonces el derecho a una vital incertidumbre, es esto lo que en definitiva corrobora en Lefever la necesidad de sustraerse de la elocuencia socrática hacia los márgenes del sentido. La dimensión de la música espontánea de Tomás Lefever, como recurso a la potencia, compone el registro de lo desconocido, de lo irracional y de la improvisación: el instante en que todo ocurre, ofrecida la intuición a los cambios, el pensamiento rebasa lo meramente racional, adviene el acto impulsivo y espontáneo, el tiempo en que un cuerpo se manifiesta y distribuye.

## V. BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES

2011 *Metafísica*. Traducción y notas de Tomás Calvo Martínez. Madrid: Greds.

BRENNER, JOSEPH

2010 “The philosophical logic of Stéphane Lupasco (1900–1988)”, *Logic and Logical Philosophy Journal*, XIX, pp. 243–285. doi: <http://dx.doi.org/10.12775/LLP.2010.009>.

CAGE, JOHN

1981 *Para los pájaros*. Caracas: Monte Ávila.

2007 *Escritos al oído*. Madrid: Colección de Arquitectura.

GAMBRA, JOSÉ MIGUEL Y MANUEL ORIO

2008 *Lógica Aristotélica*. Madrid: Dykinson.

HIERNAUX, J. PIERRE

2009 “El pensamiento binario: Aspectos semánticos, teóricos y empíricos”. *Cultura y representaciones sociales*, III/6, pp. 25-42.

## LEFEVER, TOMÁS

- 1970 “Hacia una expresión sonora contemporánea”, *Revista Musical Chilena*, XXIV/112 (julio-septiembre), pp. 14-40.
- 1971 “La Música”, *Aisthesis*, 6, pp. 63-73.
- 1972a “La experiencia artística”, *Aisthesis*, 7, pp. 251-258.
- 1972b “Lo Neoclásico en la obra de Gustavo Becerra”, *Revista Musical Chilena*, XXVI/119-120 (enero-junio), pp. 36-48.
- 1974a “Fundamentos logísticos para una ciencia estética de la música”, *Aisthesis*, 8, pp. 40-126.
- 1974b “Tres maestros chilenos”, *Aisthesis*, 8, pp. 201-240.
- 1998 “Fré Focke: el compositor y el maestro”, *Revista Musical Chilena*, LI/187 (enero-junio), pp. 50-52. doi: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27901997018700009>.
- 2018 *Música en potencia. Tomás Lefever Chatterton*. Graciela Muñoz y Cristián López (editores). Partituras y CD. Tunquén: Laboratorio de Arte Sonoro. Disponible en: [www.labsonoro.cl/lefever](http://www.labsonoro.cl/lefever) [acceso: 7 de julio de 2019].

## LÉVY, ÉLIE Y FRANÇOISE LE LIONNAIS

- 1992 *Diccionario Akal de Física*. Madrid: Akal.

## LUPASCO, STÉPHANE

- 1935 *Du devenir logique et de l'affectivité*. París: Vrin.
- 1941 *L'expérience microphysique et la pensée humaine*. París: P.U.F.
- 1945 “Valeurs Logiques Et Contradiction”. *Revue Philosophique De La France Et De L'Étrange*, CXXXV/1-3, pp. 1-31.
- 1951 *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie - Prolégomènes à une science de la contradiction*. Monaco: Éditions du Rocher
- 1963 *Las tres materias*. Buenos Aires: Sudamericana.
- 1968 *Nuevos aspectos del arte y de la ciencia*. Madrid: Guadarrama.
- 1972 “La logique de l'événement”. *Communications*, 18, pp. 97-106. doi: <https://doi.org/10.3406/comm.1972.1263>.

## MOTTA, RAÚL

- 2002 “Complejidad, educación y transdisciplinariedad”. *Polis, Revista Latinoamericana*, 3, pp. 1-20. <http://polis.revues.org/7701> [acceso: 7 de julio de 2019].

## NICOLESCU, BASARAB

- 1996 *La transdisciplinarité. Manifeste*. París: Éditions du Rocher.
- 2005 “Stéphane Lupasco et le tiers inclus. De la physique quantique à l'ontologie”. *Revue de Synthèse, Quinta Serie*, 2, pp. 431-441. doi: <https://doi.org/10.1007/BF02965682>.

## PEÑA, LORENZO

- 1991 *Rudimentos de lógica matemática*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

## ROJAS, WALDO

- 1981 *El puente oculto. Poemas, 1966-1980*. Madrid: Literatura Americana Reunida (LAR).

## STRAWSON, PETER

- 1975 *Los límites del sentido*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente.