



Vida y forma en música

El gesto filosófico de John Cage

Tesis para optar al grado de Magíster en Filosofía

Andrés Fuentes Dettoni
Profesor guía: Rodrigo Karmy

Santiago, Chile, 2022

“No creo en un cuerpo sin sonido”

Luis Alberto Spinetta

“Hay pues dos errores, en realidad el mismo: el del reformismo o la tecnocracia, que pretende promover o imponer ajustes parciales de las relaciones sociales según el ritmo de las adquisiciones técnicas; el del totalitarismo, que pretende construir una totalización de lo significable y lo conocido sobre el ritmo de la totalidad social existente en tal momento. por esto el tecnócrata es el amigo natural del dictador, ordenadores y dictadura, pero el revolucionario vive en la distancia que separa el progreso técnico de la totalidad social, inscribiendo allí su sueño de revolución permanente”

Gilles Deleuze

“Si tú tomas algo y lo repites, lo repites, lo repites, algún día serás maestro en eso. Puede ser lo que sea, incluso poner un pie junto al otro”

Oscar Dettoni

Índice

Introducción 3

I. Regla y vida 8

1. Norma 12
2. Ejemplo 17
3. Hábito 22

II. Música y producción 30

1. Los opuestos en la filosofía de la música 34
2. La dialéctica de forma y contenido 42
3. Memoria, experiencia y montaje. 45

III. La reformulación de la música: el gesto filosófico de Cage. 53

1. Satie y la música de mobiliario 54
2. La música y el “Esto” 59
3. Azar e indeterminación en la notación 62
4. El lugar del acontecimiento 70

Conclusión 74

Bibliografía 74

Introducción

En el texto “La música suprema: música y política”, Agamben sostendrá de manera tajante que “la filosofía hoy sólo puede darse como una reforma de la música” (2017, p. 147). Filosofía y música. ¿Cómo llegar siquiera a plantear dicha cuestión? ¿Se trata, por ejemplo, de dos términos independientes que luego habría que poner en relación de un modo determinado? ¿Es la música el reverso impensado de la filosofía, el terreno fértil de un “vuelco a lo afectivo” luego del agotamiento de nuestra visión racional del mundo? Agamben pareciera querer decir otra cosa. Si interrogamos su texto, vemos que el autor introduce a Platón: la filosofía es “la propia Musa” (auté hé musa) (Ibid., p. 157). Menciona a Aristóteles, a algunos teóricos musicales de esa época y posteriores. ¿Habremos, entonces, de partir nuestra exposición trazando una historia de los comentarios filosóficos sobre música, una arqueología del ingreso de la música en el discurso? No será ese el camino que emprenderemos acá: excede por el momento nuestras fuerzas y los plazos que nos hemos impuesto.

El texto de Agamben dice otras cosas: que la música obedece a la experiencia de los límites del lenguaje (p. 160), que ella es, propiamente dicho, el origen y el tener lugar de la palabra (p. 147). Pero, ¿cómo partir hablando sobre música, si la música tiene que ver con el comienzo mismo? Se trata, por lo demás, de un comienzo inaccesible al interior del discurso: si existe la música, es precisamente por nuestra imposibilidad de alcanzar el origen en cuanto seres hablantes (“el canto celebra o lamenta en primer lugar una imposibilidad de decir. la imposibilidad (...) de acceder al acontecimiento de palabra que constituye a los hombres como humanos”). Ella debería estar ya presente una vez que hemos entrado en materia: ella es, propiamente dicho, la *materia*, materia de la palabra. Si nos hemos aventurado a empezar un discurso sin estar seguros de haber entrado en materia, es porque pretendemos hacernos cargo de lo dicho por Agamben también en el mismo ensayo: que dicha materia hoy falta, que no tenemos, propiamente dicho, una experiencia de los límites del lenguaje ni una música. Si la filosofía, según este autor, sólo puede darse hoy en día como reforma de la música es porque el pensamiento, que sólo surge cuando comprendemos el *límite* de lo que decimos, tiene que partir por comprender esta ausencia del límite del propio discurso hoy en día, lograr hacerlo presente de alguna manera:

“Si llamamos pensamiento al espacio que se abre cada vez que accedemos a la experiencia del principio mosaico de la palabra, entonces lo que debemos enfrentar es precisamente la incapacidad de pensar nuestro tiempo. Y si, según la sugerencia de Hannah Arendt, el pensamiento coincide con la capacidad de interrumpir el flujo insensato de las frases y los sonidos, hoy la tarea filosófica por excelencia es detener este flujo para devolverlo a su lugar mosaico” (Agamben, 2017, p. 161)

A partir de aquí nuestra lectura es, por así decirlo, “sintomática”. Hemos de constatar la presencia extendida prácticamente a lo largo de toda la obra de Agamben de algo así como un diagnóstico de “pérdida de la música” en la sociedad moderna: desde el cuento publicado tempranamente donde los pájaros perdían la tradición del “Canto de la Vida” y los huevos dejaban de abrirse, pasando por las problematizaciones del “ritmo”, la “armonía” como modo de la presencia y la idea de la comunidad contemporánea como una comunidad “amusaica”

en lo que podríamos denominar su obra “intermedia” (Agamben, 1989; 1995; 2005), hasta el retorno, tras la publicación de sus investigaciones sobre política en “Homo Sacer”, de la problematización de lo musaico como límite del lenguaje en el texto que hemos partido citando en esta introducción, el tema de la música acompaña de manera tenaz sus sucesivas elaboraciones conceptuales, permaneciendo el mismo sin desarrollar.

En efecto, si la música está ligada a la experiencia de los límites del lenguaje como sugiere Agamben, ella determinaría la estrategia misma del autor y la forma de su discurso filosófico en tanto *topología* del lenguaje: un pensamiento y una escritura determinados no tanto por lo que se dice al interior del discurso, sino por el problema de su tener-lugar. Una de las elaboraciones más completas de este problema en sus escritos anteriores a Homo Sacer se da en Infancia e Historia (1978), donde la experiencia del lenguaje se sitúa en una esfera que no coincide plenamente ni con la esfera endosomática (naturaleza) ni con la esfera exosomática (cultura), sino que se sitúa en el contacto entre ambas:

“Lo que caracteriza al lenguaje humano no es su pertenencia a la esfera exosomática o a la endosomática, sino el hecho de que se encuentra, por así decir, a caballo entre ambas, articulándose por lo tanto sobre esa diferencia y a la vez sobre esa resonancia (...) Al estar escindido en una herencia exosomática y en una herencia endosomática, el lenguaje humano debe implicar necesariamente una estructura tal que le permita el pasaje de una a la otra” (Agamben, 2007, p. 83 -84)

La idea de “resonancia”, que recuerda aquí a la “música”, remite al lenguaje como una zona no sólo trascendental (como Kant) sino histórico-trascendental que el autor entiende aquí como *infancia* lo humano. Para la descripción de esta zona sólo cabría una topología, cuya no sustancialidad ni adecuación a las categorías tradicionales aparece aquí ejemplificada con la imagen de dos osciladores:

“Si retomamos la imagen de Thom de dos osciladores lineales que entran en resonancia, vemos que estos, originalmente distintos, presentan rasgos cualitativos comunes que permiten el fenómeno de la resonancia: pero una vez que la resonancia se ha establecido, los dos sistemas pierden su independencia y forman un sistema único (el sistema resonante). De manera análoga, podemos concebir lo endosomático y lo exosomático, naturaleza y cultura, como dos sistemas distintos que al entrar en resonancia en el lenguaje producen un nuevo y único sistema (...) Debe haber sin embargo un elemento mediador que permite que ambos sistemas entren en resonancia: ese elemento es lo que Jakobson describió como el nivel fonemático del lenguaje (o bien, en el plano del aprendizaje, lo que Chomsky construyera como gramática universal generativa). El hecho de que Jakobson remita a la ontología el problema del modo y del lugar de existencia del fonema no sería entonces sencillamente un procedimiento irónico. Los fonemas, esos signos diferenciales “puros y vacíos”, al mismo tiempo “significantes y sin significado”; no pertenecen propiamente ni a lo semiótico ni a lo semántico, ni a la lengua ni al discurso, ni a la forma ni al sentido, ni a lo endosomático ni a lo exosomático: se sitúan en la identidad-diferencia (en la khora, diría Platón) entre esas dos zonas, en un “lugar” del que acaso sólo sea posible brindar una descripción topológica y que coincide con la zona histórico-trascendental -anterior al sujeto del lenguaje, aunque no por ello somáticamente sustancializable- que hemos definido más arriba como la infancia del hombre.” (Agamben 2007, p. 84-85)

Una primera aproximación entonces a la idea de una crisis de la música y a una necesidad de su reforma sería entenderlo como una crisis de los modos en que este contacto con el límite histórico-trascendental del lenguaje denominado “infancia” había sido hasta el momento posible. De la misma forma, esta crisis coincidiría con una institucionalización sin contrapeso de los modos en que este ser-en-el-lenguaje de lo viviente permanece capturado sin ser, como tal, experimentado: tales son los dispositivos -ya lo veremos- que el autor se dedica a investigar en su saga *Homo Sacer*. ¿Pero qué significa, mirado más de cerca, este contacto al que el autor alude de manera reiterada tanto de manera implícita como explícita en términos musicales?

Se hace necesario confesar, en este punto, que hemos experimentado nosotros mismos una dificultad para desarrollar este tema, el cual se nos ha presentado con insistencia en nuestras sucesivas lecturas de sus textos. Creemos haber sido conducidos, siguiendo la huella de la “música”, al centro de un laberinto en el que ya no podemos distinguir el pensamiento del autor de la lectura que hacemos de él. ¿Qué es lo que pretendemos con esta forma de plantear el problema? Si no podemos evitar, con una primera mirada, la sospecha de que en la recurrencia del tema “música” se esconde algo quizás esencial al planteamiento agambeniano, tanto de su lectura de la tradición filosófica como de su diagnóstico de la política en las sociedades contemporáneas, reconocemos al mismo tiempo la imposibilidad de acercarnos directamente a dicho problema. No podemos, sin embargo, echar pie atrás y de algún modo, desandando el camino recorrido durante todo este tiempo como estudiantes, hacer *oídos sordos* a la exigencia planteada, más allá de toda alusión, en la tesis de que “la filosofía hoy sólo puede darse como una reforma de la música”. Con el propósito de ahondar en esta tesis, nos serviremos de la estrategia indirecta del rodeo. Partiremos, por así decirlo, *desde afuera*, buscando semejanzas aparentemente superficiales con el planteamiento de otro autor, Adorno (lo justificaremos a continuación), con el propósito de que, quizás así, el centro insasible de la problemática - a no dudar: la música- destelle por un momento para luego volver a olvidarse.

Y es que, sin duda, el planteamiento de Adorno, su diagnóstico de las sociedades capitalistas y sus análisis estéticos específicos, puede caracterizarse sin esfuerzo también bajo la idea de una “pérdida de la música”. Tómese por ejemplo el mito de Ulises y las sirenas en “La dialéctica de la ilustración”, donde la idea de un antagonismo irreconciliable aparece expresado en la imagen de una sociedad que, ante el canto de las sirenas (que representan en esta lectura tanto una promesa de felicidad como un peligro de regresión al pasado arcaico), sólo puede oírlo si es que (como Ulises) permanece amarrada con el consiguiente riesgo de reducirlo a pura apariencia (y ese sería el destino del arte moderno) o, como los tripulantes del barco, sólo puede actuar en la realidad si es que se tapa los oídos (y ese sería el destino de quienes se encuentran sometidos al proceso de trabajo en el capitalismo) (Adorno & Horkheimer, 1998, p. 85-87). En ambos casos, la cifra de dicha actitud ante el canto de las sirenas (la voz de la naturaleza) sería el “endurecimiento”. Ese “endurecimiento”, producto de la coacción de un mecanismo social cada vez más automatizado, describiría la constitución del mundo actual, a tal punto que impregnaría la constitución misma del arte y del pensamiento. El arte sólo iría más allá de la cosificación del mercado imitando su imagen: este (el arte) “es moderno a través de la mimesis de lo endurecido y alienado” (Adorno, 2004,

p. 52). En cuanto a la filosofía, esta se vería amenazada en su especificidad misma. Aquí reaparece, asombrosamente, la relación entre filosofía y música como aquello que está más allá de la expresión discursiva. En el intento por expresar lo que a ella le resulta inexpresable, la filosofía se asemeja a la música: su carácter “flotante” e “indefinido” (Adorno, 1984, p. 113). Mas este carácter “indefinido” no es tanto una propiedad “nuclear” de los textos como un “presupuesto para comprenderlos” (p. 113): de ahí que la amenaza que se cierne sobre la música, su caducidad histórica según Adorno (p. 113), se cierna también sobre la filosofía en tanto tendencia a la cosificación del pensamiento. Finalmente, como aparece en uno de los aforismos de *Mínima Moralia*, la amenaza que cierne sobre la lógica sólo se puede expresar con caracteres musicales: asistimos a un “derrumbe, objetivamente determinado, de la evidencia lógica como tal”, en la medida en que hemos llegado a una situación en la que “la mentira suena como verdad, y la verdad como mentira” (Adorno, 1998, p. 107).

¿Cómo desarrollar esta afinidad que se da, al menos en el plano de las *semejanzas*, entre ambos pensamientos? A la correspondiente caracterización en ambos casos de la experiencia y situación del pensamiento modernos en términos que delinear la idea de una “pérdida de la música” se corresponden, en el plano de la descripción y el análisis de las sociedades actuales, un similar planteamiento de las relaciones entre forma y vida (o contenido). Si en Agamben, la vida en la actualidad ha llegado a coincidir con la forma que le imprime el poder de manera tal que, tanto el lenguaje como la ley, se le presentan al ser humano como una “vigencia sin significado” de la que ya no puede apropiarse (Agamben, 1998), en Adorno es la mediación del proceso social a través de la forma mercancía la que imprime como “falsa totalidad” su carácter a cada uno de los detalles del contenido, esto es, a la inmediatez vivida (Adorno, 1984). A partir de esta imagen común, por así decirlo, de una praxis paralizada, nos interesa adentrarnos en el procedimiento particular mediante el cual, en cada autor por separado, es posible esbozar algo así como un ámbito de “resistencia”. En Agamben, nos internaremos en los límites de su arqueología del derecho y el lenguaje llevada a cabo en su saga “Homo Sacer”, buscando en los indicios de esta “música perdida” la elaboración conceptual alternativa de la política que desemboca en su caracterización de una praxis posible como forma-de-vida. Por el lado de Adorno, buscaremos esta resistencia al “endurecimiento” de la vida en los meandros de sus análisis de la composición musical como escenario de los antagonismos sociales: en una palabra, de la expresión en el plano estético del antagonismo entre fuerzas productivas y relaciones de producción, para retomar las nociones de Marx.

Sin duda, en ambos se deja esbozar, mediante caminos definitivamente distintos, un más allá de la ontología: aquí música sería otro nombre también para nombrar una suerte de anarquía del ser. ¿Como avanzar en aquello que, al mismo tiempo que se deja entrever como el punto de fuga en el que convergen dos perspectivas y/o caminos teóricos tan distintos (a pesar de sus analogías formales y semejanzas en más de un aspecto), pareciera mantenerse a toda costa en su condición de nudo giordano, por más vueltas que se le de? Aquí John Cage, su trabajo experimental, nos ha permitido salir del paso, entregándonos los elementos necesarios para avanzar en nuestro pensamiento del problema que se deja entrever en ambos autores.

Y es que, sin duda, la indagación arqueológica de los límites del derecho y el signo lingüístico que veremos a continuación en Agamben para pensar la praxis señalará como “música” el

lugar a partir del cual tanto un pensamiento como una praxis posible serán susceptibles de ser desplegados, al mismo tiempo que evitará y prevendrá contra la posibilidad de referirse a dicho problema en términos ontológicos sin desarrollar, a nuestro juicio, todas las implicancias de aquello y entregar las herramientas conceptuales para hacerse cargo de dicho problema. En Adorno, por otro lado, aquello que en Agamben se vuelve límite o borde externo del análisis aparece como el lugar de una conceptualización ya no ontológica, sino técnica en los términos de su producción concreta.

Para ello, hemos de mirar primero más de cerca algunos de los problemas planteados por Agamben en su saga *Homo Sacer* en torno al problema, primero, de la relación entre ley y vida tal como esta aparece conformada por la estructura de la soberanía, y segundo, a ciertas definiciones que escaparían del esquema categorial tradicional de la ontología permitiendo, de este modo, acceder a una comprensión distinta de la relación entre vida y forma o regla.

Un segundo paso en la comprensión del problema estará dada por una transposición del problema de la regla y la vida a los análisis histórico-musicales de Adorno. Ello nos permitirá, consideramos, poner algunos de los conceptos de Agamben, tales como el de “vida”, a resguardo de cierta abstracción de la que adolecen, por medio de su vinculación con el modo de producción capitalista y la manera en que este determina actualmente la vida de los seres humanos. Así, nos parece que los planteamientos de Agamben y los análisis de Adorno de la producción musical tal como esta aparece determinada por el modo de producción capitalista convergen en un contenido concreto de experiencia o raíz común: la pérdida del límite mosaico en el lenguaje y la praxis humana.

Este lugar común en el que convergen planteamientos tan diversos cabe exponerlo por medio de un paradigma, que aparece como cierre y a la vez límite de esta tesis: la producción y a la vez el pensamiento musical de John Cage. Lo que está en juego en este planteamiento del músico norteamericano, que nosotros entendemos como una reformulación del lugar de la música, es nada menos que una praxis que exige un modo diferente de pensar y, a la vez, un pensamiento que es inmediatamente una praxis específica e inseparable de ella.

La música como problema técnico es el umbral que, para bien o para mal, se hace necesario para alcanzar un pensamiento más allá de la ontología. Este no se alcanza en Adorno sino en el punto en que se logra comprender el gesto de Cage, que aquí entenderemos como filosófico, como resolución de las aporías en las que desemboca el análisis de Adorno y como respuesta a la exigencia planteada por Agamben en un plano ya no ontológico. Es con la exposición del gesto de Cage que, al menos para nosotros, el problema de la vida y la forma que acechaba de distinta manera en los planteamientos de Agamben y Adorno alcanza en el pensamiento su umbral decisivo.

I. Regla y vida

Hay una serie de temáticas que recorren el pensamiento de Agamben, y en particular la investigación llevada a cabo en su saga *Homo Sacer*. Si bien en cada uno de sus libros pareciera efectivamente plantearse un problema central -al que paulatinamente el autor va ofreciendo respuestas provisionarias y más definitivas-, existe una cierta oblicuidad que pareciera ser constitutiva de su forma de pensar, en la que se nos aparece un camino lleno de alusiones que no parecieran guardar, a primera vista, relación directa con su objeto. Estos rodeos parecieran adquirir estatuto de método, en la medida en que, como señala el autor en uno de sus primeros textos, el laberinto pareciera ser la forma en que se constituye la relación con un objeto propiamente inquietante, con cuyo centro hay que guardar siempre la distancia del gesto apotropaico.

Nos interesa, en ese sentido, retomar algunas de estas alusiones realizadas al pasar por Agamben para, de este modo, intentar reconstruir algunos aspectos de su planteamiento que, lejos de ser accesorios a sus grandes formulaciones, anuncian una intención sistemática también en los pequeños detalles, que se perfilan como horizontes de desarrollo posible. Tomaremos, como punto de partida, algunas páginas de su texto “Altísima pobreza: reglas monásticas y forma-de-vida”, tomo IV, 1 de su saga *Homo Sacer*.

En el prefacio de dicho libro, Agamben señala que la investigación, llevada a cabo partir de un examen de los textos y prácticas del monaquismo sobre todo hacia los siglos XII y XIII, tiene por objeto “el problema de la relación entre regla y vida” (2013, p. 7). Que para Agamben, el problema de la captura de la vida en el derecho sea de suma relevancia para comprender la abundante proliferación de dispositivos de poder en los que el cuerpo y los comportamientos se encuentran sometidos, tal como ha sido puesta en el horizonte por las investigaciones de Foucault, es algo que ya aparece indicado en la introducción con que abre su primer tomo de *Homo Sacer*, el poder soberano y la nuda vida. No existirían, para Agamben, una articulación necesaria entre ambos términos (del tipo “el derecho provee el orden del que la vida carece” o “el hombre es el animal capaz de determinar soberanamente sus actos”, etc.), por lo que sería la relación misma entre ambos términos la que debería ser, antes que todo, interrogada y sacada a la luz.

Sacar a la luz esta no-necesidad de la articulación entre ambos términos significaría, por un lado, delimitar el lugar y la ocasión de los dispositivos mediante los cuales la vida ha adquirido, durante períodos más o menos largos de tiempo, cierta forma o la apariencia de cierta necesidad tal como ha sido presupuesta por el derecho. Por otro lado, delimitando el lugar de estos dispositivos la vida aparecería como posibilidad que, excediéndolos, se sitúa como instancia de incesante rebasamiento de la predeterminación de sus formas. Bajo esta perspectiva, el examen de Agamben de la relación con la regla en las prácticas monásticas adquiriría especial interés, en la medida en que en ellas se condensarían de manera particularmente ejemplar los extremos y las posibilidades de dicha dialéctica, constituyendo así un paradigma de la práctica política aún sin explorar.

Por un lado, Agamben se sirve de un fragmento de Rabelais que, en Gargantúa, se mostraría especialmente lúcido respecto a las posibilidades de una vida que, habiendo tensado la relación con la regla en función de su propio deseo, ha llegado al punto de abolir la regla. Si, según Agamben, la presentación como parodia de un hecho coincide con su cabal comprensión, la parodia de Rabelais de los monasterios de la época mostraría de este modo haber comprendido a fondo una de las posibilidades latentes que se encontrarían presentes en dicha práctica. En dicha narración, Gargantúa hace recompensar al monje que lo había acompañado en sus aventuras con la construcción de una abadía que se llamará Thelema. En ella, parece proponerse una inversión de las habituales disposiciones de las demás religiones: en esta no hará falta “fortificar la abadía ni circundarla de murallas como las otras”, y puesto que “en todas las religiones está todo acompasado, limitado y regulado por horas, se decretó que allí no habría relojes ni cuadrantes de ninguna clase”, estando las labores “distribuidas según las oportunidades y ocasiones”.

Agamben inicia el comentario de este texto cuestionando la tesis de que este monasterio fantástico, donde todos “bebían, comían, trabajaban, dormían cuando les venía en gana” (Rabelais, 1534, p. 151), fuera en estricto sentido un antimonasterio, es decir, un lugar donde el orden resultara invertido en desorden y la regla en anomia (Agamben, 2013, p. 17). Había, de hecho, una regla contraída en una única frase: “en su regla no había más que esta cláusula: «Haz lo que quieras»” (Rabelais, 1534, p. 151). Y esta regla, además, sería en cuanto al fin que se propone homogénea al fin de las reglas monásticas: el cenobio entendido como “vida común”, “la perfección de una vida común en todo y para todo” (Agamben, 2013, p. 17). En esta libertad provista por la regla del monasterio Thelema, escribe Rabelais:

“llegaron a la plausible emulación de hacer todos lo que a uno le fuera grato; si alguno o alguna decía bebamos, todos bebían; si decían juguemos, todos jugaban; si decían vamos a pasear por el campo, todos paseaban. Si decían vamos a cazar, las damas, montadas en sus bellas hacaneas, con su palafrén y su guía, llevaban cada una en su mano enguantada delicadamente un esmerillón o un alcotancillo; los demás pájaros los llevaban los hombres” (Rabelais, 1534, p. 151)

De este modo, se llegaría según Agamben a la formulación paradójica de una vida común que, “identificándose sin resto con la regla, la abole y la cancela” (2013, p. 18). En el otro extremo de la relación con la regla, se encontraría según el mismo autor el ejemplo, también paródico, del Marqués de Sade en los 120 días de Sodoma y Gomorra. En dicha narración, cuatro poderosos (el duque de Blangis, un obispo, el presidente de Curval y un banquero) se encierran durante cuatro meses en el castillo de Silling para llevar a cabo junto a 42 víctimas una orgía sin límites y, sin embargo, señala Agamben, “perfecta y obsesivamente reglada” (2013, p. 18). Aquí, la analogía de la vida monástica con la vida del castillo puede observarse punto por punto: el tiempo, recordando el *ordo* del oficio monástico, se encuentra dividido según una meticulosa ritualidad, estando no sólo los tiempos de vigilia, sueño, comida y celebraciones programadas, sino que incluso la defecación de las víctimas se encuentra sometida a una rigurosa reglamentación; a la lectura de las escrituras sagradas durante las comidas y celebraciones, corresponde aquí la narración ritual que hacen de su vida depravada las “historiadoras”; a la obediencia sin límites y hasta la muerte de los monjes al abad, corresponde aquí la absoluta docilidad de las víctimas a los deseos de los patrones. Pero

mientras en la parodia de Rabelais la vida, haciendo del placer su propia regla, terminaba por abolir a esa última, aquí la ley, “al identificarse en cada punto con la vida, no puede sino destruirla” (Agamben, 2013, p. 20).

Ni una más perfecta articulación de la vida bajo determinadas reglas, ni tampoco la vida como una sustancia absolutamente independiente de la regla, al filósofo italiano pareciera interesarle en su examen de las prácticas monásticas la tensión entre ambos polos: el cenobio como “un campo de fuerzas atravesado por dos tensiones opuestas: una dirigida a resolver la vida en una liturgia y la otra, a transformar la liturgia en vida” (Agamben, 2013, p. 124). Si esta tensión, como reconoce Agamben, terminará resolviéndose históricamente finalmente a favor del polo de la liturgia, el interés teórico y práctico sigue estando para el filósofo italiano en el plano de recíproca tensión entre ambos polos descubierto por los monjes, el cual permanecería “impensado y tal vez aún hoy impensable” (p. 8). En ese sentido, el sintagma *regula et vita* utilizado por Francisco, a cuya novedad se dedica en última instancia el análisis llevado a cabo en “Altísima pobreza”, apuntaría a algo que “no se puede llamar simplemente «vida», pero que tampoco se deja clasificar como «regla»”, teniendo lugar, más bien, en el *et*, “en la tensión recíproca entre regla y vida” (p. 142-143).

Esta figura de la tensión para comprender la praxis está presente continuamente en la obra de Agamben, y no son poco frecuentes en ella las analogías musicales. Obsérvese, por ejemplo, la descripción del sujeto llevada a cabo por el filósofo como una tensión situada entre los polos que denomina “Yo” y “Genius” (lo impersonal generativo):

“Debemos entonces observar al sujeto como un campo de tensiones, cuyos polos antitéticos son Genius y Yo. El campo es recorrido por dos fuerzas conjugadas pero opuestas, una que va de lo individual a lo impersonal y otra que va de lo impersonal a lo individual (...) Según Simondon, la emoción es aquello a través de lo cual entramos en relación con lo preindividual. Emocionarse significa sentir lo impersonal que está en nosotros, hacer experiencia de Genius como angustia o regocijo, seguridad o temor (...) En el umbral de la zona de no-conocimiento, el Yo debe deponer sus propiedades, debe conmovirse. Y la pasión es *la cuerda tendida entre nosotros y Genius* [cursivas propias], sobre la cual camina la funámbula vida” (Agamben, 2005, p. 12-14).

La pasión como una “cuerda tendida entre nosotros y Genius” signaría aquí, de un modo que de una u otra manera se podría denominar “musical”, el lugar del sujeto, el cual, como la “funámbula vida”, caminaría propiamente dicho en un campo de tensiones absolutamente *insustancial*. La misma imagen se puede encontrar en el fragmento que hemos citado en la introducción de “Infancia e Historia”, a propósito de los osciladores de Thom. Cuerda o campo de tensiones que, como recuerda el autor, no es sustancializable y que permite, por tanto, ponerlo en relación con la “ausencia de fundamento del logos” que, en “La música suprema”, fundaría el primado de la música al momento de determinar la experiencia del lenguaje. (Agamben, 2016, p. 140).

Este campo insustancial designaría, del mismo modo, el lugar de la forma-de-vida que se perfila como el concepto guía que orienta las investigaciones de Agamben en el campo de la

política, y cuyos rastros buscaría el filósofo en las prácticas monásticas que ya hemos mencionado: la *regula et vita* franciscana. Pero antes de seguir profundizando en este sentido, revisaremos más de cerca algunos elementos conceptuales que, en el pensamiento de este filósofo, permiten contextualizar el problema del campo de tensiones en el que se darían las relaciones entre vida y la regla.

1. Norma

En “Altísima pobreza”, toda la cuestión estriba en determinar la medida en que las reglas que el cenobio adoptó y la relación que mantuvo con ellas en un determinado momento se diferenciaban de la norma jurídica y sus usos. ¿Por qué esta obstinación por parte de Agamben en sustraerse de las coordenadas del derecho al momento de pensar el horizonte de una praxis posible? Intentaremos esbozar una respuesta mediante la identificación de algunos de los problemas que conllevaría la prefiguración de la praxis en el horizonte del derecho tal como esta aparece esbozada por Agamben sobre todo en el primer tomo de *Homo Sacer*.

Si tuviéramos que resumir en pocas palabras el problema político que Agamben pareciera perseguir con sus investigaciones arqueológicas, diríamos que este problema es el de la separación. Tal como, según hemos esbozado en la introducción, la experiencia humana sería concebida por Agamben como el *entre* lenguaje y viviente que se produce mediante el contacto entre ambos polos, la eficacia del poder y la dominación residiría, en primer lugar, en la capacidad de dicha instancia de instaurar una *separación* entre ambas esferas, las cuales pasarían a concebirse y a experimentarse como entidades independientes que no poseen ningún medio de contacto. Tal sería, en ese sentido, la contribución de Agamben a la analítica foucaultiana del poder: las relaciones de poder y el gobierno de lo viviente tendrían lugar, en primera instancia, en la articulación que, incluyendo a la vida como objeto del lenguaje, la mantendría a su vez separada como un ámbito carente de contacto con este último.

A la descripción de esta articulación está dedicado el primero tomo de *Homo Sacer*. Si la articulación entre viviente y logos aparece presupuesta en los griegos en definiciones como la de Aristóteles, por ejemplo, donde el ser humano es el animal político o el viviente capaz de logos, la forma misma de esta articulación permanecería, en cambio, oculta a su pensamiento. Para buscar un rastro histórico de esta articulación, que para Agamben está dada como veremos por la estructura del estado de excepción, hay que remontarse a la figura del *Homo Sacer* en el derecho romano arcaico. En ella, aparece la figura de una vida que, excluida tanto de la esfera divina como profana, no coincide ni con la *zoé* (el mero hecho de vivir, que comparten todos los vivientes incluidos los dioses) ni con el *bios* (la vida políticamente cualificada) de los griegos: una vida *sacer*, sagrada en el sentido etimológico de separada, que signaría la captura de la vida en el dispositivo arcaico del derecho como condición de la política. Es sólo a partir de una figura de este tipo, y no como un hecho “natural”, que la vida podría pensarse como una sustancia separada tal como lo hace la modernidad, haciendo de ella el objeto de sus estrategias políticas, sus experimentos y sus luchas. Los griegos, sin ir más lejos, no tenían ni siquiera una palabra para referirse al cuerpo

como entidad independiente: como recuerda Agamben, *soma* en la lengua homérica significa simplemente cadáver (1998, p. 88).

En ese sentido, la puesta en primer plano de la *nuda vida* como vida “sagrada” en la modernidad (desde el investimiento del nacimiento con el principio de soberanía en los Estados-nación hasta la proliferación del dispositivo biomédico como instancia de regulación de la vida) no haría más que hacer visible la articulación que, ubicable en el archivo histórico bajo la figura del “homo sacer”, habría permanecido oculta como estructura determinante de la política griega y de la tradición de pensamiento heredada por ellos. Esta estructura o forma es para Agamben, como hemos adelantado en el párrafo anterior, la del estado de excepción. Y es que la norma, sostiene el filósofo italiano, para poder en primer lugar referirse a algo, debe “presuponer aquello que está afuera de la relación (lo irrelacionado) y, no obstante, establecer de esta forma una relación con ello” (1998, p. 32). En ese sentido, la vida “desnuda” o “sagrada” no es más que la *forma* en que lo irrelacionado aparece presupuesto al interior del derecho como aquello a lo cual debe referirse. En ese sentido, en ella aparece la estructura de la excepción (que Agamben denomina también “relación de bando”), como aquello que funda el derecho en cuanto “pura forma de referirse a algo en general, es decir el simple acto de establecer una relación con lo que está fuera de relación” (p. 44). De este modo, mediante la excepción el derecho incluye a la vida en una relación al mismo tiempo que la mantiene excluida como aquello a lo cual éste debe referirse o sobre lo cual debe aplicarse. Es en este sentido que es posible afirmar que esta topología del poder soberano emprendida por Agamben es ante todo una topología de la separación.

De ahí que, a partir de esta dilucidación de la estructura soberana, se perfila para Agamben el horizonte de su estrategia filosófica y política. Desde la *constitución soberana del ser* que, en el par potencia/acto de Aristóteles, se funda a sí mismo en el acto no presuponiendo más que su propia potencia (del mismo modo que, en la excepción, el derecho se aplica desaplicándose) hasta el *Ereignis* del último Heidegger donde el ser no es más que “el ser abandonado y entregado a sí mismo del ente” (Agamben, 1998, p. 81), la aporía del pensamiento filosófico coincidiría para Agamben con la estructura de la relación de bando. Por el contrario, habría que mantenerse abiertos a la idea de que “la relación de abandono no es una relación, que el estar junto del ser y el ente no tiene la forma de la relación” (p. 81). Habría que poner en duda “la forma misma de la relación y preguntarse si el hecho político no resulta quizás pensable más allá de la relación, es decir ya no en la forma de una conexión” (p. 44).

Es por esto que, a la topología del bando y la separación delineada en *Homo Sacer I*, le corresponde, bajo la forma de breves indicaciones, el lugar lógico de una política distinta entendida como “contacto” en el tomo IV, “El uso de los cuerpos”. Retomando en otros términos la idea de un “entre” vida y lenguaje esbozado ya en el texto de los 70’ que hemos citado (“Infancia e Historia”), Agamben plantea la idea de una ausencia de relación o vínculo en el origen que sólo una vez capturada en el poder estatal adoptaría la forma del bando y la forma, puramente negativa, de la prohibición de la disolución del vínculo (es decir, la forma estatal no se fundaría en ningún vínculo social existente). Los seres humanos habitan en algo que según autor sólo se puede definir, siguiendo a Colli, como “contacto” entendido como un “vacío de representación” entre dos entes (Colli, 1996; en Agamben, 2017, p. 424). La representación de la “vida”, y, por otro lado y de manera inversa, del “lenguaje” o la “forma”

(o la “regla”) como entidad separada sólo puede surgir como captura de este habitar en el “vacío de representación” que mantiene a los seres humanos en contacto:

“Es este *thígein*, este contacto que el derecho y la política por todo medio procuran capturar y representar en una relación. La política occidental es, en este sentido, constitutivamente “representativa”, porque ya debe siempre reformular el contacto en la forma de una relación” (Agamben, 2017, p. 425)

Bajo la forma de este “contacto” entendido como ausencia de vínculo o de relación en el origen (en otras palabras, como ausencia de representación) es posible observar una reaparición del tema de la “música” como aquello que está en el lugar de la ausencia de fundamento del *logos* (ver más arriba). Ahora sí, teniendo en mente esto, resultará oportuno retomar la problematización de la relación entre vida y regla en las órdenes monásticas planteada en el libro “Altísima pobreza” con la que hemos comenzado con vistas a acercarnos a una comprensión más cabal de la praxis que Agamben pareciera tener en mente.

A lo largo de este último texto, es posible dilucidar una preocupación constante del autor italiano por determinar en qué medida las prácticas monásticas de los siglos XII y XIII, y sobre todo aquellas próximas al franciscanismo, cabría definir las o no en su relación con la regla como “jurídicas”. Lo que interesa observar es la aparente contradicción que presentan los textos de las reglas: por un lado, enuncian con firmeza preceptos de comportamiento y contienen a menudo además una lista detallada de las penas en las que incurrirían quienes transgreden; por otro, “invitan con igual insistencia a los monjes a no considerar las reglas como un dispositivo legal” (Agamben, 2013, p. 49). ¿Cómo se explica esto? Hay, a lo largo del texto, una serie de indicaciones por parte de Agamben que permiten abrirse a una comprensión distinta de las fórmulas o preceptos monásticos.

Por el lado de las penas, en primer lugar, Agamben destaca que no sólo estas no son prueba suficiente del carácter jurídico de un precepto, sino que, en una época donde las penas tenían un carácter esencialmente aflictivo, el castigo al monje parece sugerir en cambio un carácter moral y correctivo, “comparable a la terapia prescrita por un médico” (2013, p. 51). De este modo, sería posible observar en los textos de la época una inscripción de la obediencia no en el horizonte de un sistema legal, sino “en el de un *ars* o una técnica” (p.52). De manera más enfática, las diferentes maneras de concebir la obediencia saldrían a la luz no sólo en el horizonte de inscripción que justificaría dicha obediencia, sino en el modo en que ésta se da. Según Agamben, en expresiones como “vivir según la regla” o “dirigir la propia forma de vida”, frecuentes en los textos de dicho contexto y época, se trata de una transformación del modo de entender la relación entre *la norma y la vida*: quien promete vivir según la regla no se obliga, como en el derecho, “al cumplimiento de actos singulares previstos en la regla, sino que pone en cuestión su modo de vivir, que no se identifica con una serie de acciones ni se agota en ellas” (p. 85). En otras palabras, “vivir según la regla” no significa aquí entender la vida como una instancia separada que, como la “nuda vida” del bando soberano, sólo puede adquirir forma mediante su *identificación*, a través de actos singulares, con las formas prescritas por la ley. Es por esto que, según Agamben, algunos autores como Tomás sostienen que la profesión de la regla no implica necesariamente observar todo lo que está en la regla, sino tan sólo votar la vida reglar o vivir según la regla, la cual queda reducida esencialmente a unos pocos preceptos básicos como la obediencia, la castidad y la humildad (p. 86).

Estas consideraciones alcanzan un punto relevante en el tratamiento que da la literatura franciscana al carácter de las narraciones biográficas en conjunto con los textos reglamentarios. En ellos, la idea de *regula vitae* entendida como “forma de vida” tenderá a una definición de la regla en la cual ésta no se aplica a la vida, sino que “la produce y, a la vez, se produce en ella” (Agamben, 2013, p. 103). Esto llevaría incluso a que, en textos como el “Vidas” de los Padres de los monasterios del Jura, algunos editores hayan llegado a afirmar que, debido a que después de la narración biográfica de una de las vidas no se encuentra el enunciado de la regla, existirían lagunas en la obra. Por el contrario, Agamben argumenta que la suposición de dicha laguna da cuenta de una incompreensión del texto por parte de los editores, en la medida que si el autor del texto “no transcribe una regla separada, es porque esta ya estaba perfectamente contenida en la narración de la vida”, en este caso de Eugendo (p. 104).

Quizás la expresión más acabada de esta concepción se da en la idea franciscana de que “la regla es la propia vida de Cristo” (Agamben, 2013, p. 51). Aproximarse a una comprensión de lo que aquí significa entender una vida, en este caso la de Cristo, como *regula* o *forma vitae*, implicaría primero examinar la terminología a la cual en estos casos el término *forma* está asociado. Ya con anterioridad a la hagiografía medieval, el sintagma “forma de vida” aparece, mediante su asociación con los términos *imago*, *exemplar*, *ejemplum* en Cicerón, Séneca o Quintiliano, o en la literatura cristiana de los primeros siglos con el término *typos*, cargado de un sentido en donde forma se entiende como “ejemplo” o “paradigma” (p. 135). Para entender en qué medida esta comprensión de la forma o regla de vida no coincide, como sostiene Agamben, con la aplicación de una ley general, constituyéndose más bien como ejemplo en tanto adhiere en su propio modo de vivir a una forma o modelo del cual no puede separarse, será necesario revisar un poco más de cerca la lógica que conllevaría para este autor el ejemplo en cuanto tal.

2. Ejemplo

La lógica del ejemplo, como sostiene Agamben, no es en absoluto simple y ésta ya se encuentra expuesta en su primer tomo de *Homo Sacer*. Durante la exposición en la primera sección de la lógica de la excepción soberana respecto a la cual ya hemos dado algunas indicaciones, el autor introduce el ejemplo como una suerte de lógica simétricamente inversa. En ambos, excepción y ejemplo, se trata de los medios a través de los cuales un conjunto intenta fundar y mantener la propia coherencia. En el caso de la excepción, que como hemos visto definiría la estructura mediante la cual el derecho logra referirse a lo que está fuera de él, se trataría de una *exclusión* del caso excepcional, este caso la vida, por medio de su inclusión en él: es decir, se incluye en el conjunto en tanto que excluida o separada. En el caso ejemplar, por el contrario, el ejemplo muestra su *inclusión* en un conjunto precisamente en cuanto se separa o excluye de él: operaría, en un sentido etimológico estricto, como “paradigma”, exhibiendo su pertenencia a la regla o al conjunto sólo en tanto “se muestra al lado” (Agamben, 1998, p. 36).

Esto se puede observar en el modo en que funciona el ejemplo gramatical. En la determinación de un conjunto gramatical, por ejemplo “nombre femenino de la primera declinación”, el término latín “rosa” sirve de ejemplo del conjunto al cual pertenece (rosa, ros-ae, ros-ase, ros-am, etc.) sólo en la medida en que queda suspendido su uso normal y su carácter denotativo. Si el profesor pronuncia “yo juro” para explicar la regla que define la clase de los performativos, se entiende que el profesor no está profiriendo un juramento real (Agamben, 2010, p. 31). Aquí, el sintagma para funcionar como ejemplo debe “ser suspendido de su función normal; y, sin embargo, precisamente a través de este no-funcionamiento y esta suspensión puede mostrar cómo funciona el sintagma y permitir la formulación de la regla” (p. 31-32). Es por esto también que, para Agamben, no es fácil determinar si la regla se aplica al ejemplo: el ejemplo está, en cuanto tal, excluido de la regla, pero no porque no forme, como la excepción, parte del caso normal, sino precisamente porque *exhibe* su pertenencia a él (p. 32).

En un texto (“Signatura rerum”) dedicado a definir algunas orientaciones metodológicas, Agamben recurre a una serie de problematizaciones para aproximarse a la lógica del ejemplo o *paradigma*. Una de ellas es la caracterización en Kant de la necesidad del juicio estético en los términos de un ejemplo del cual es imposible dar la regla (Agamben, 2010, p. 27). En el párrafo XVIII de la crítica del juicio, sostiene Kant respecto a dicha necesidad que:

“es de una especie particular; no es una necesidad teórica objetiva, en donde se pueda reconocer *a priori* que cada uno *reciba* la misma satisfacción del objeto que se llama bello; es mucho menos una necesidad práctica, en donde por medio de los conceptos de una voluntad racional pura sirva de regla a los seres libres; la satisfacción es la consecuencia necesaria de una ley objetiva, y no significa otra cosa, sino que se debe obrar absolutamente de cierta manera (sin ningún otro designio). Como necesidad concebida en un juicio estético, no puede ser designada más que como ejemplar; es decir, es la necesidad del asentimiento de todos a un juicio considerado como ejemplo de una regla general, que no es posible asignar (*angeben*)” (Kant, 1876, p. 69).

Unos párrafos antes de recurrir a Kant para mostrar el caso de un ejemplo respecto al cual es imposible dar la regla, Agamben se había dedicado a introducir en dicho texto el estatuto del paradigma. Si bien éste ya habría designado, en una de las acepciones reconocidas por Kuhn en su texto “La estructura de las revoluciones científicas” (1962), la lógica de un caso singular que, en cuanto capaz mediante su repetibilidad de modelar tácitamente el comportamiento y las prácticas de investigación de los científicos, sustituye la lógica universal de la ley bajo la cual se pensaba tradicionalmente la aplicación del método científico (Agamben, 2010, p. 15), sería en la práctica investigativa de Foucault donde esta noción alcanzaría su máximo provecho. En efecto, las figuras que orientan las investigaciones de este último autor -el “gran encierro”, el panóptico, la confesión, el cuidado de sí- adquirirían plenamente su sentido si se las entiende como paradigmas en sentido estricto: como objetos singulares que, “valiendo para todos los otros de la misma clase”, definen “la inteligibilidad del conjunto” del que forman parte y que, “al mismo tiempo, constituye[n] p. 22). ¿Cómo entender, ya sea en el caso del juicio estético en Kant o del uso “paradigmático” de las figuras históricas en Foucault, la idea de un conjunto que sólo puede comprenderse mediante la exhibición de casos singulares y que, bajo ningún modo, se deja

aprehender en su constitución misma a partir del modelo de la aplicación de una regla general?

Para Agamben, esto implica abandonar de lleno el par particular-general como modelo de inferencia lógica. Sólo así puede entenderse la idea de una “regla” que se constituye mediante la “mera exhibición del caso paradigmático”, y que, como tal, “no puede ser ni aplicada ni enunciada” (Agamben, 2010, p. 28). Por más sorprendente que parezca, este tratamiento de la peculiaridad del ejemplo aparece ya en Aristóteles. Comentando un fragmento de los “Primeros analíticos”, en donde el fundador de la escuela peripatética sostiene que “el ejemplo no es, ni como una parte respecto al todo, ni como un todo respecto a la parte, sino como una parte respecto a otra parte” (Primeros analíticos, 69a, 13-14), Agamben sostendrá que, proponiendo una “tercera y paradójica especie de movimiento, que va de lo particular a lo particular”, el ejemplo constituiría “una forma particular de conocimiento que no procede articulando universal y particular, sino que permanece en el plano de este último” (Agamben, 2010, p. 25). Si bien Aristóteles parecerá incluso detenerse en el estatuto de mayor “cognoscibilidad” (*gnorimoterón*) que concerniría al ejemplo (Agamben, 2010, p. 25), sus observaciones permanecerán según el filósofo italiano relativamente difusas y sin desarrollar.

Por otro lado, un desarrollo moderno de estas consideraciones se encontraría en el libro publicado por el filósofo italiano Enzo Melandri en 1968, “La línea y el círculo”. Basándose en las ideas contenidas en este último libro, Agamben propone comprender el ejemplo no bajo el régimen de discurso de la lógica, sino bajo el régimen de la analogía. Según Melandri, la analogía intervendría en las dicotomías lógicas (particular/universal, forma/contenido, etc.) no para “componerlas en una síntesis superior”, sino para transformarlas en un campo de fuerzas recorridos por tensiones polares donde éstas “pierden su identidad sustancial” (Agamben, 2010, p. 26). El tercero analógico sería propiamente “ni A ni B”, el cual, si se buscara aferrar, llevaría inevitablemente a un “indecible” (p. 26). De ahí que, en el ejemplo, sea imposible separar “su condición paradigmática, su valer para todos, de su ser un caso singular entre los otros” (p. 26). Un lugar donde esto se podría observar, según Agamben, es en la composición por fórmulas que Milman Parry reconoció en los poemas homéricos, y que serían propios de toda composición oral: en la apropiación singular que cada intérprete realiza de ciertas fórmulas legadas por la tradición, se daría una “imposibilidad de distinguir entre creación y *performance* (cursivas en el original), entre original y ejecución” (Agamben, 2010, p. 38).

Es por esto que, volviendo a la problematización franciscana de las reglas que nos ha servido hasta ahora de hilo conductor, Francisco hacía hincapié en el hecho de que, en la “regla y vida” (*vita et regula*), no se trata tanto de una serie de preceptos como de una secuela o “huella” (Francisco, 2004; en Agamben, 2013). Seguir una vida como ejemplo sería, en ese sentido, no tanto extraer de ella una regla separada o una serie de preceptos susceptibles de ser aplicados luego en el vivir, sino seguir la secuela en la que la singularidad de la vida que se exhibe es inseparable de la generalidad de la que ella forma parte.

Este paradójico lugar asignado al ejemplo coincide para Agamben con el lugar más propio de lo que sería una política emancipada o emancipatoria. Este lugar no es propiamente el de aquello que se pueda decir (“representar”) al interior del lenguaje (o formular en un precepto legal), sino de aquello que, en tanto “ana-lógico”, se sitúa “al lado” del lenguaje para mostrar

la propia pertenencia o lugar común, esto es, el lenguaje mismo. Por eso “la comunidad que viene”, como dice el libro homónimo de Agamben, es para el autor italiano la comunidad del “ser cualsea”. En la singularidad ejemplar o “cualsea”, dice el autor,

“el ser-*cual* está recobrado fuera de su tener esta o aquella propiedad, que identifica su pertenencia a este o aquel conjunto, a esta o aquella clase (los rojos, los franceses o los musulmanes); el ser *cual* está retomado no respecto de otra clase o respecto de la simple ausencia genérica de toda pertenencia, sino respecto de su ser-*tal*, respecto de la pertenencia misma” (1996, p. 10).

Esto nos dice bastante respecto a la concepción y el diagnóstico político del autor, sobre el cual diremos algunas cosas más adelante. Baste decir por ahora que, si para el autor el derecho ha ido perdiendo cada uno de sus contenidos hasta quedar sólo la estructura originaria de una pura violencia sobre una vida desnuda, entonces una comunidad política ya no puede pretender fundarse sobre contenido representativo alguno (identidad nacional, cultural, ideas políticas o “misión” histórica), en tanto lo que se pone en cuestión con la capacidad del derecho a presuponer un fundamento es la *forma misma* de la representación. *Cualsea* denomina entonces el lugar en el cual lo común de los individuos ya no es un presupuesto:

“Pues si los hombres, en lugar de buscar todavía una identidad propia en la forma ahora impropia e insensata de la individualidad, llegasen a adherirse a esta impropiedad como tal, a hacer del propio ser-así no una identidad y una propiedad individual, sino una singularidad sin identidad, una singularidad común y absolutamente manifiesta -si los hombres pudiesen no ser así, en esta o aquella identidad biográfica particular, sino ser sólo el así, su exterioridad singular y su rostro, entonces la humanidad accedería por primera vez a una comunidad sin presupuestos y sin sujetos, a una comunicación que no conocería más lo incomunicable” (Agamben, 1996, p. 42)

Seguir avanzando por esta senda implica para nosotros poner en perspectiva el pensamiento de este autor. Para ello, el problema de la música, con el que hemos partido esta tesis y que hasta ahora hemos dejado en su mayor parte sin desarrollar, lo hemos tomado estratégicamente como un modo de rescatar aquellos puntos del planteamiento del filósofo italiano que nos parecen interesantes y valiosos de seguir desarrollando, a la vez que como algo que nos permitirá hacerlo entrar en diálogo con otras perspectivas o posiciones que nos parecen igual de relevantes o incluso más urgentes de desarrollar. Pero antes de entrar de lleno en esto en el segundo apartado de esta tesis, e incluso antes de terminar de introducir el problema de la música en Agamben, se nos hace necesario cerrar esta sección dedicada al ejemplo con una sugerencia. Si el cualsea o el ejemplo es algo que se exhibe “al lado” del lenguaje, exhibiéndolo en cuanto tal como lugar común o pertenencia, este remitiría entonces a un cierto tipo de exterioridad, a una forma de plantear la relación del lenguaje con sus límites. Como sostiene Agamben, “cualsea es, en ese sentido, el suceso de un afuera” (1996, p. 43). Si tanto la excepción como el ejemplo ponen, en ese sentido, en juego la relación del derecho -del lenguaje- con un afuera, es aquí donde debemos intentar indagar más a fondo el problema de la música en el pensamiento político de este autor, la cual, como hemos visto, guardaría una estrecha relación con la experiencia de los límites del lenguaje: la música “está constitutivamente ligada a la experiencia de los límites del lenguaje” y, “a la inversa, la

experiencia de los límites del lenguaje —y, con ella, la política— está condicionada musicalmente” (Agamben, 2017, p. 160).

3. Hábito

En su revisión de las discusiones en torno a las reglas monásticas, Agamben identifica en la noción de “uso” el centro de la estrategia adoptada por los franciscanos para hacer valer la especificidad de su *forma vitae* ante las exigencias jurídicas del ordenamiento eclesiástico. Se trata, ante todo, de distinguir el uso del derecho de propiedad, oponiéndoselo. En Hugo de Digne, por ejemplo, el uso aparece bajo la figura de la “renuncia a la propiedad”. Es por virtud de la ley natural que los seres humanos pueden renunciar a la propiedad, pero en modo alguno al uso:

“No es la propiedad de los alimentos y de los vestidos la que conserva la naturaleza, sino el uso; por lo tanto siempre y en todas partes es posible renunciar a la propiedad, pero nunca y en ningún lugar, al uso” (de Digne, 1912, p. 288-289; en Agamben, 2013, p. 176)

No es este lugar para desarrollar todos los detalles y las implicancias de la discusión que Agamben reconstruye. Basta sólo afirmar que, tanto en Hugo de Digne, para quien la condición franciscana en torno al uso termina definiéndose como una suerte de “derecho a no tener derecho” (Agamben, 2013, p. 176), como en el resto de los autores implicados en la discusión, la posición del uso como una suerte de figura límite del derecho resultará insuficiente en términos conceptuales a la hora de afirmar su autonomía frente a este último o de intentar hacerle frente a sus intentos de captura. Esto se puede observar con especial claridad en la distinción, sostenido entre otros por Buenaventura y Nicolás III, entre uso de hecho y uso de derecho, ofreciendo por ejemplo en el comer y el beber el paradigma de una praxis factual carente de toda implicación jurídica. Pero, como recuerda Agamben, esta estrategia implicaría un desconocimiento de la propia estructura del derecho, que se articula (como hemos visto más arriba) a partir de la posibilidad misma de distinguir entre hecho y derecho, instituyendo un umbral de indiferencia “a través del cual el hecho es incluido en el derecho” (p. 197). En ese sentido, no faltan ejemplos en los que el derecho reconoce figuras meramente de hecho, las cuales, sin embargo, pueden tener consecuencias jurídicas. Así, las *res nullius* constituían en el derecho romano las cosas que no eran propiedad de nadie (como las conchas de la orilla del mar o los animales salvajes) pero, en cuanto que el primero que las capturaba o recogía se convertía *ipso facto* en su propietario, resultaría claro para Agamben que estas cosas, “que en apariencia están fuera del derecho, no son sino el presupuesto del acto de apropiación que declara su propiedad” (p. 198).

Uno de los tratamientos del “uso” que, en este contexto, iría más allá de su definición -aunque sea negativa- en relación al derecho y que, en ese sentido, dejaría abierto el camino para entenderlo de un modo completamente distinto, se encontraría según Agamben en la clasificación de Francisco del “uso de los bienes consumibles” dentro del género de las cosas “sucesivas”, que no pueden tenerse de manera “simultánea y permanente” (de Ascoli, 1993, p. 188; en Agamben, 2013, p.188). Se daría aquí una concepción del uso como “un ser hecho de tiempo, cuya pensabilidad y cuya existencia coinciden con las del tiempo” (Agamben,

2013, p. 189), lo cual, continúa argumentando el autor, podría haber dado o eventualmente daría pie para “un desarrollo del concepto de uso en el sentido de habitus y de la habitudo” (p. 200). Leer el uso en dirección a su existencia temporal en tanto hábito es algo que de algún modo ya se dejaría ver en los textos de los siglos XII denominados “*consuetudines*” o incluso a veces “*usus*”. Al igual que la lectura de las “vidas” como algo que debería presentarse como distinto de una regla claramente separada, para Agamben acá sería erróneo pretender leer en estas transcripciones de la conducta habitual del monje algo así como un complemento o una integración de las reglas. Por ejemplo:

“Una vez despierto al punto quiero levantarme y comenzar a pensar en la materia preparándome para estudiar y tener mis sentidos concentrados en mí para una sola cosa (...) hecho el almuerzo y dicho el himno en silencio, me caliento si es invierno” (*Consuetudines*, 1959, p. 1-2; en Agamben, 2013, p. 201)

Aquí la regla, sostiene Agamben, que “había ido constituyéndose progresivamente en oficio y liturgia, vuelve a presentarse ahora bajo el modesto vestido del uso y la vida” (Agamben, 2013, p. 201). En cuanto a lo que respecta a nuestra interrogación del pensamiento político de Agamben en función de su problematización de las relaciones entre regla y vida, lo que resta pensar es lo siguiente: ¿de qué manera la conceptualización del uso como “hábito” se erige en el horizonte teórico de Agamben como una forma de entender las relaciones entre regla y vida que va más allá de la lógica de la aplicación del derecho? ¿y *qué relación guarda esto -si es que la hay- con la identificación del problema político de la modernidad con el ámbito de la música entendido como aquel que está ligado constitutivamente a la experiencia de los límites del lenguaje?*

Junto con terminar el libro de las reglas monásticas abriendo paso a una conceptualización distinta del uso -la cual terminará siendo abordada en el último tomo del *Homo Sacer*, “El uso de los cuerpos”-, Agamben decretará, en el plano de las realizaciones históricas, una derrota de este intento por parte de los franciscanos de pensar una relación con la regla no mediada por el derecho en manos de una concepción de la praxis entendida como liturgia, cuya ontología, objetivando de manera unilateral el polo de la regla, terminará planteando en la acción una escisión absoluta entre su realidad efectual (*opus operatum*), por un lado, y por otro el sujeto que la cumple y el proceso a través del cual se realiza (*opus operans*). El modelo de esta ontología operativa plasmada en la liturgia es la del sacerdote que actúa como instrumento de la obra divina, la cual se cumple con independencia de las cualidades morales y disposiciones subjetivas del oficiante de la ceremonia. Los modos de esta ontología son examinados a fondo por Agamben en el tomo II,5 del *Homo Sacer*, “*Opus Dei*”. Baste con recalcar, dejando por el momento otros aspectos de lado acorde a los fines de la tesis, que aquí el planteamiento de Agamben es tajante en lo que respecta a la política de la modernidad: tanto nuestro paradigma ético del deber en sentido kantiano como la teoría pura del derecho de Kelsen, el militante político como el funcionario del ministerio, se encuentran bajo el signo de esta ontología (Agamben, 2012).

Por el contrario, la comprensión de la práctica como uso habitual en relación a la regla abriría en principio el camino a una concepción distinta. Si la comprensión de la práctica como liturgia termina objetivando unilateralmente el polo de la regla e impidiendo, bajo la figura de la escisión entre la operación y sus modalidades subjetivas, el contacto de la regla o de la

forma con su instancia de realización, y, al mismo tiempo en lo que respecta a la estructura del derecho, el intento de aferrar sin más la exterioridad de la regla (una “nuda vida”, por ejemplo) termina cayendo bajo la interioridad de la lógica presupositiva de ésta en tanto excepción, el uso entendido como “hábito” designa, por el contrario, precisamente el “entre” la vida y la regla cuyo lugar es el “contacto”, tal como hemos identificado más arriba.

Ya en su lectura de Aristóteles, Agamben parecería identificar el “hábito” (*héxis*) como un ámbito de su teoría que pareciera, a la vez que fundamentar la dualidad entre potencia y acto, escapar a ella. Si el ser se escinde, argumenta el filósofo italiano, en potencia y acto, debe haber algo que permita realizar el pasaje de lo uno a lo otro: tal sería el lugar de la *héxis* como aquello que permite a la potencia genérica darse realidad efectiva como potencia de llevar a cabo una obra específica (el paso del niño como potencia genérica puramente quimérica a la potencia del flautista, del arquitecto, etc). Sin embargo, para que sea posible mantener una distinción entre hábito y ser en obra es necesario que el hábito pueda también no pasar al acto, mantenerse en su potencia en el modo de la privación: aquí, entonces, los problemas teóricos se multiplican, porque queda sin resolver el problema de cómo hacer pasar esa potencia de no hacer del flautista, que tiene el hábito de tocar la flauta, al hecho actual de tocar la flauta. Si la potencia permanece, según Aristóteles, en el modo de la privación del mismo modo que el sueño respecto de la vigilia, ¿cómo despertar a la potencia entonces de su sueño?, se pregunta Agamben (2014, p. 124). Es necesario pensar por el contrario aquí, según la problematización de Agamben, una *condición habitual* en la cual la potencia no se encuentra escindida del acto y no necesita nunca ponerse en obra porque “siempre ya está en uso” (p. 122).

Nos interesa detenernos en la peculiar temporalidad de este “*siempre-ya*” que estaría en juego en el uso entendido como hábito. Para ello, nos resultará útil remontarnos al seminario de 1982 llevado a cabo por el filósofo italiano que se titula “El lenguaje y la muerte”. En este seminario, la problematicidad de las categorías pares potencia y acto (en el caso de la filosofía), hecho y derecho (en la excepción jurídica), que recorren su obra posterior, aparecen aquí planteadas de manera prístina como el problema del lugar del lenguaje. Este último estaría señalado por la dimensión de los “shifter” que, como el “esto” o el “yo”, remiten a la instancia misma del discurso: del mismo modo que el derecho opera presuponiendo una instancia externa o “de hecho” para luego incluirla en su interior, el problema que recorre de principio a fin a la filosofía con el “esto” o el “ahí” tendría lugar precisamente en aquello que la instancia misma de discurso presupone para tener lugar. Sin embargo, este lugar lingüístico, que para la filosofía se muestra como el lugar de la negatividad por excelencia (desde el ser-sido del “esto” en Hegel hasta el “ser-para-la-muerte” del “Dasein”), exhibe una salvedad cuando se interroga el aspecto métrico musical de la poesía. Para ello, Agamben examina el poema “El Infinito” de Leopardi, centrándose sobre todo en la función del “shifter” o indicador de la enunciación “este”:

“Siempre caro me fue *este* [de aquí en adelante, cursivas propias] yermo otero,
Y *esta* valla que el último horizonte
En tan gran parte de la vista excluye.
Mas sentado y mirando, interminables
Espacios más allá, y sobrehumanos

Silencios, y la hondísima quietud
Me finjo en pensamiento; donde un rato
Se espanta el corazón. Y como el viento
Oigo bramar entre *estas* plantas, *ese*
Infinito silencio con sus voces
Voy comparando: y recuerdo lo eterno,
Las estaciones muertas, y la viva
Y presente, y su son. Así bajo *esta*

Immensidad se anega el pensar mío:

Y el naufragar me es dulce en *este* mar.”

Sostiene Agamben, al referirse a este poema, que “es como si continuamente, en el giro de sus quince versos, la poesía cumpliera el gesto de indicar”, aproximándose a “un *este* que se trata de mostrar y de asir”, aflorando cada vez que se dice en el idilio “lo inconmensurable, el silencio, lo temeroso” hasta que, finalmente, el pensamiento se aplaca y naufraga finalmente también en un “este” (Agamben, 2003, p. 122-123). Aquí el “este”, si bien se muestra inasible del mismo modo que en la experiencia filosófica del lenguaje, hace a la vez, mediante el elemento métrico-musical, del verso “el lugar de una memoria y una repetición”, advirtiendo que “estas palabras están siempre ya advenidas y retornarán de nuevo” (p. 126). Es decir, “a través del elemento musical, la palabra conmemora el propio lugar inaccesible originario y dice la indecibilidad del acontecimiento del lenguaje” (p. 127). En otras palabras, en el elemento métrico musical, el “esto”, si bien inaccesible a la voluntad de asirlo, se da como un “siempre ya acontecido” que no cesa de retornar. Y precisamente con un “siempre” abre el primer verso: “siempre caro me fue este yermo otero”. Este “siempre”, sostiene Agamben, apunta “en la dirección de un hábito, de un haber (habitus) que recoge en unidad (una vez) una multiplicidad (todas las veces)” (p. 129). Este hábito, que “es lo que mantiene junto”, toma en el poema la forma de un viaje que se pierde en la multiplicidad abierta por el lugar del lenguaje (“estas plantas”, “ese infinito silencio con sus voces”, etc.), para volver a “lo Mismo” bajo la figura de un dulce naufragar en “este mar”: en ella, emerge “por primera vez en su simple claridad la figura del *haber* del hombre”, “*el haber siempre caro* como morada habitual” (p. 132).

Se podría decir que el lugar del lenguaje es una pura temporalidad en la cual, mediante una reiteración análoga a la que la poesía expresa en su elemento métrico-musical, se constituye la morada del ser humano como “hábito”. Como expresará 30 años más tarde en “El uso de los cuerpos”, el uso no es más que el sí mismo entendido de manera no sustancial, es decir, como relación de sí consigo mismo: “el sí mismo coincide cada vez con la relación misma y no con un telos predeterminado” (Agamben, 2017, p. 116). Es en esta relación que el ser humano adquiere el *hábito de sí*, y en ella el ser humano no está ni en potencia ni en acto, no es ni un momento anterior al lenguaje ni algo dicho en el discurso, no coincide ni con la vida ni con la forma, ni con el hecho ni el derecho: es el contacto *temporal* con su propia huella o secuela (para usar la terminología de los franciscanos), en el cual se encuentra *siempre ya* viviendo según dicha forma y de la cual tiene el uso habitual. Si de límite musical se trata, baste con plantearlo en los términos en los cuales Agamben caracteriza el párrafo 29 de “Ser y tiempo” en Heidegger: en la *Stimmung*, el ser humano se encuentra *siempre ya* dispuesto en una determinada tonalidad emotiva o disposición afectiva, la cual el filósofo

italiano reenvía etimológicamente a la esfera acústica (*Stimme* como la voz). Es por ello que “la apertura primaria al mundo no es lógica, es musical” (Agamben, 2017, p. 151).

En este punto, el diagnóstico de Agamben respecto de la sociedad moderna y la tarea política que sus problemas exigen se deja leer, respectivamente, como *pérdida de la música* y recuperación de ésta como el *lugar del lenguaje*. Respecto a lo primero, quizás el texto más ilustrativo se encuentre en el fragmento “Idea de la música”, contenido en el libro de 1989, “Idea de la Prosa”. En aquel texto, Agamben se detiene en el hecho de que en nuestra época contemporánea pareciera haberse quedado fijada, en cuanto a sus estados de ánimo, en las descripciones fenomenológicas del período entreguerras: Heidegger, Kafka, Benjamin, Roth, Proust. Si bien no niega que después se hayan producido obras literarias y filosóficas significativas, el autor postula que el inventario de nuestros estados de ánimo, de esa “silenciosa música del alma” que son las *Stimmung*, concluyó allá por el año 1930 en Europa. Ya no esperamos fundar sobre nuestros sentimientos individuales ninguna autoridad: estos “sobreviven a nuestro lado, como fastuosos e inservibles animales de apartamento” (1989, p. 73). Habría que tener “el valor”, según Agamben, de reconocer que “ya no tenemos estados de ánimo, que somos los primeros hombres no sintonizados en una *Stimmung*, los primeros hombres, por decirlo de alguna manera, absolutamente no musicales: sin *Stimmung*, es decir sin vocación” (p. 73). Es por esto que, “si los estados de ánimo son en la historia de los individuos lo que las épocas son en la historia de la humanidad”, entonces nos encontramos en “una situación totalmente sin épocas de la historia humana” (p. 74). Si la música designa aquí “el quedar grabada en el alma la inmutable impracticabilidad del origen” (p. 74), esto es, el develarse del lenguaje epocalmente que, en cuanto tal, permanece “no nombrado en toda apertura histórica y en todo destino” (p. 74), entonces, más allá de toda ocultación en una *Stimmung* o “música” determinada, nuestra palabra en la época actual “ha alcanzado verdaderamente el inicio” (p. 74.), esto es, se encuentra en el lugar de la música.

Y es que, sin duda, más allá de su determinación como *Stimmung*, la música sigue signando “la extrañeza del lugar originario de la palabra”, sigue signando, en definitiva, el lugar de la experiencia como “la imposibilidad para el ser parlante de apropiarse definitivamente del lenguaje”, llevando a cabo en ella “su demora vital”. La *Stimmung* designaba, en el marco de la tradicional comprensión de la experiencia donde los sentimientos personales aún poseían un valor de legitimidad o autoridad, este lugar de inapropiabilidad del propio lenguaje. En el “vivir según una forma”, del mismo modo, a partir del cual Agamben intenta reelaborar los conceptos de “uso” y de “hábito” como forma de mantener una relación consigo mismo, se trata no de coincidir con una “forma” determinada, sino de vivir según ella en cuanto huella o secuela inapropiable: el uso, que se trata según el principio franciscano de un “ser hecho de tiempo” que no se puede tener de manera “simultánea y permanente”, nos lleva a experimentar el mundo como “inapropiable” (Agamben, 2017, p. 161-162).

¿Cómo pensar, entonces, esta relación consigo mismo o “uso habitual” de sí más allá de su condición de vocación o *Stimmung* determinada? ¿Y qué música le correspondería a esta concepción, si es que ella ya no coincide con ninguna “tonalidad emotiva”? A la constatación realizada en “Idea de la música” de su texto “Idea de la Prosa”, afirmamos que le corresponde en el plano, por así decirlo “afirmativo”, la topología de lo común propuesta en “La

comunidad que viene” (1993). El “ser cualsea” designa, en ese sentido, el lugar de la experiencia de una comunidad que ya no se encuentra determinada por ningún presupuesto ni identidad y que, en la misma medida, ya no se encuentra dispuesta por ninguna vocación o “tonalidad emotiva”. Si esta última designa, en la apertura de la experiencia del individuo en el mundo, la opacidad e inapropiabilidad del “presupuesto” colectivo que determina a este último, en “la comunidad que viene” el “ser cualsea” resulta de la exposición sin resudios de su pertenencia a la misma sin que esta resulte, empero, apropiable. Lo que se exhibe no es, así, más que un hábito o uso común en la cual lo más “propio” del individuo -la huella o forma con la cual esta se mantiene en relación-, es a su vez lo más colectivo: si la exhibición de su uso coincide con lo colectivo es porque, como recuerda Agamben siguiendo a Wittgenstein, seguir una regla no es una creencia sino una praxis y, por lo tanto, no se puede realizar privadamente (Wittgenstein, 1988; en Agamben, 2013). La constitución de un hábito requiere, en ese sentido, que este puede referir desde sí mismo a un lugar común, esto es, que pueda ser virtualmente “cualquiera”. Aquí la música, así como la identidad, no antecede a la “comunidad”, no constituye una *Stimmung* que pueda determinar su “ser característico” (la idea de un “alma nacional”, por ejemplo): su reelaboración tópica coincide con el afuera que permite al individuo exponerse como “cualsea”.

II. Música y producción

Hasta ahora, hemos expuesto una línea argumental específica del pensamiento de Agamben en función de la problemática que nos interesa, a saber: ¿en qué medida el posicionamiento estratégico de su pensamiento, desde sus tempranas consideraciones sobre el contacto y a la vez la no coincidencia entre viviente y lenguaje hasta sus investigaciones en el campo de la política abiertas por su saga *Homo Sacer* descansa en una suerte de diagnóstico sobre el presente, diagnóstico que se puede entender en los términos de una *pérdida de la música*? Y, sobre todo, ¿hasta qué punto su reelaboración tópica del lugar de una experiencia política aún posible se deja leer como un intento por reformular y volver a comprender el lugar de la música en nuestras sociedades? Sin duda, estas preguntas no entrañan ningún misterio, en tanto es el propio Agamben el que ha dejado relativamente claro su vinculación con dicho problema en su texto tardío “La música suprema”, que hemos procurado seguir en sus líneas principales a lo largo de esta investigación. Sin embargo, para poder seguir avanzando por este camino, al menos en lo que respecta a nuestra forma de leer al autor, se nos hace necesario cambiar la dirección.

La precaución que nos anima a proceder de este modo se puede enunciar así: si bien consideramos que a la base del pensamiento de Agamben se encuentra una experiencia que merece la pena seguir elaborándose, consideramos también que hay un peligro de producir a partir de su teoría una forma ideológica de pensamiento, en el sentido marxista estricto del término. Tal precaución tal vez no sea ajena a las propias intenciones de Agamben: ya en su seminario “El lenguaje y la muerte” de 1982, Agamben problematiza el lugar del discurso filosófico como el de una “Voz” quitada, que como tal no puede tener lugar en ningún discurso existente sino más bien en un silencio cuyo contenido, acaso, no sea de ningún modo real (Agamben, 2003). De ahora en adelante nos orientaremos, por lo mismo, en dirección a

un análisis de algunas de las formas concretas de la música tal como esta ha sido producida históricamente a partir de la modernidad. Desde ahí, acaso, logremos retomar en otros términos las líneas principales del planteamiento de Agamben.

En ese sentido, nos parece no poco relevante el hecho de que, mediante premisas y vías de análisis distintas, Adorno haya llegado a plantear un diagnóstico bastante similar en lo que respecta a la vida humana en las relaciones sociales actuales. Del mismo modo en que Agamben ha planteado que la época actual es la de una “vigencia sin significado de la ley”, en la que ésta tiende a coincidir sin restos en su pura forma con la vida (anulando, de este modo, cualquier posibilidad de experiencia espontánea y de libertad política), Adorno caracterizará como un “mundo endurecido” la experiencia de este bajo el dominio global de la forma mercancía. A partir de estos diagnósticos, de algún modo distintos pero tendencialmente convergentes, es posible identificar un punto de contacto en el juicio que ambos autores hacen a la posibilidad del pensamiento mismo en las sociedades contemporáneas: si para Agamben el lenguaje “se da hoy como cháchara que no alcanza jamás el propio límite” girando, por tanto y “por así decirlo”, “en el vacío” (2016, p. 140), Adorno situaba en el aforismo de Mínima Moralia citado en la introducción de este trabajo el derrumbe “objetivamente determinado” de la evidencia lógica en el hecho de que “la verdad suena como mentira, y la mentira a verdad” (1998, p. 107). El interés de Adorno, a nuestro modo de ver, reside en observar de qué modo llega a esto por medio de un análisis histórico-concreto de las formas musicales tal como éstas se producen y experimentan bajo el modo de producción capitalista.

En ese sentido, creemos que los análisis de Adorno complementan e incluso llegan a esclarecer la situación descrita por Agamben en lo que respecta a la música. Si partimos de la premisa de corte marxista, enunciada por el primero, de que “los procedimientos de producción material y de su organización más avanzados en cada época no se limitan al ámbito en el que surgen inmediatamente” sino que, por el contrario, “irradian desde ahí hacia ámbitos de la vida muy lejanos, penetrando en la zona de la experiencia subjetiva”, entonces, y siendo la producción artística un ámbito privilegiado de registro y constatación de tales transformaciones de la experiencia (Adorno, 2004, p. 71), es aquí donde, desde una perspectiva materialista, debería anclarse una constatación de la transformación histórica del ámbito de la música, y no en una caracterización “epocal” y ontológica de una “historia del ser” que, aunque quizás sólo de manera estratégica, sigue presente en el lenguaje de Agamben. Observar de qué manera, en el ámbito específico de la música, las modificaciones en el modo de producción bajo el capitalismo modifican el horizonte de la experiencia es lo que pretendemos hacer acá.

Para esto, será conveniente hacer algunas observaciones preliminares sobre el método empleado por Adorno. De manera bastante cercana al procedimiento empleado por Walter Benjamin (a quién tendremos ocasión de revisar brevemente en algunos aspectos un poco más adelante), este proceder ha sido caracterizado por Buck-Morss (1981) como “fisionómico” y “microológico”, cuya finalidad es la de poner de relieve ciertos aspectos que se encuentran en la superficie de los fenómenos para, mediante un proceso de construcción interpretativa, ofrecer determinadas “imágenes históricas” mediante las cuales el proceso mismo de producción, conocido tradicionalmente como “infraestructura”, se vuelve legible

a través de ciertas manifestaciones de la así llamada “superestructura”. Algunos autores, como Honneth (2009) a este respecto, han hablado así de que lo que se trata en Adorno es de ofrecer algo así como una “fisonomía de la forma de vida capitalista”. No se trata tanto, en el caso de las expresiones artísticas, de “desvelarlas” por medio del recurso a una “infraestructura económica” subyacente, sino de entenderlas como objetivaciones de un proceso social que, en cuanto se manifiesta como apariencia en dichas expresiones, aparece, en cuanto proceso, *olvidado* en ellas. Como ha sostenido Adorno, “conocer el objeto con su constelación”, es decir, la configuración de elementos empíricos que el investigador recorta de la superficie de los fenómenos, en este caso relacionados con la práctica artística, “es saber el proceso que ha acumulado” (1984, p. 166).

Lo que pretendemos mostrar es, de esta manera, cómo la expresiones musicales analizadas por Adorno aparecen como objetivaciones inconscientes (el arte será caracterizado así por Adorno como una “historiografía inconsciente”) de un proceso de producción que, en sus capas más profundas, determina las condiciones mismas de la experiencia de los sujetos. Si esto es posible para Adorno es porque es posible entender la producción misma del arte como “una relación social que lleva la ley de su propia objetualización” (2004, p. 278), de modo tal que los “insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma” (p. 26). De este modo, toda obra de arte presenta la imagen de un sujeto que, análogo en esto al sujeto trascendental de la filosofía (p. 224), no es tanto el yo del autor como un “nosotros” colectivo que se corresponde con “toda la sociedad en el horizonte de cierta indeterminidad”, indeterminidad que está, a su vez, tan determinada “como las fuerzas y las relaciones de producción dominantes en una época” (p. 279). En el caso de la música, se trata de rastrear en las producciones musicales específicas analizadas por Adorno las condiciones sociales históricas que determinan, en un nivel antropológico incluso (como se verá a continuación), las condiciones de experiencia de una música posible.

Si hemos identificado, en el primer apartado de esta tesis, la problemática de Agamben de la música en los términos de una experiencia de los límites del lenguaje y una pérdida de este mismo límite, pérdida que coincide, en el plano político, con una creciente y casi absoluta identificación de la regla o la forma con la vida y la consiguiente despolitización de esta última, aquí habremos de leer la problemática de Adorno del “endurecimiento del mundo” como un problema que se manifiesta en el plano intraestético de la música como un problema de las relaciones entre forma y contenido. En otras palabras, la creciente identificación del proceso vital de los seres humanos con la forma mercancía que, según Marx, constituye la mediación o forma básica de las relaciones de producción capitalistas, y que consideramos es análoga en su descripción a lo que Agamben entiende como la “vigencia sin significado” de la ley como pura forma aplicada sobre la vida, ha de aparecer como el problema formal que determina de manera “intraestética” las constelaciones que son propias de la experiencia musical de la que somos contemporáneos. El objetivo es intentar presentar de la manera más clara posible esta lectura del conflicto entre forma y contenido en la construcción musical de manera tal que, en el tercer y último apartado de esta tesis, el pensamiento musical de John Cage aparezca acaso como un umbral en el que, tanto las aporías de Adorno como la exigencia planteada por Agamben encuentren una vía posible para proseguir por nuestro lado.

1. Los opuestos en la filosofía de la música

La producción de escritos dedicados a la música por parte de Adorno es profusa. Estos van desde consideraciones más generales, de carácter histórico-filosófico que abarcan en ocasiones largos periodos de tiempo y amplios contextos, hasta análisis técnicos de obras musicales específicas. En ese sentido, una obra como “Filosofía de la nueva música”, finalizado en 1948 durante el exilio del filósofo en Estados Unidos, aparece como un escrito que, siendo de los más extensos en relación a la temática, permite conjugar ambos aspectos. En él, el filósofo judío-alemán se propone examinar, bajo el concepto de “nueva música”, el lugar de la música como posibilidad estructural en las relaciones de producción de las sociedades burguesas europeas durante las primeras tres décadas del siglo XX. El período examinado coincide, de este modo, con el período caracterizado por Agamben como aquel en que quedó registrada “la última descripción convincente de nuestros estados de ánimo y de nuestros sentimientos” (1989, p. 71). Como veremos, el análisis de Adorno se dirigirá, de igual manera que la observación de Agamben, a constatar la imposibilidad o, al menos, la extrema dificultad -socialmente condicionada-, de la música como objeto de experiencia social. Esto se llevará a cabo mediante una dilucidación del lugar de la composición musical en tanto proceso socialmente determinado que moviliza, por consiguiente, unas determinadas fuerzas productivas en las relaciones de producción capitalistas de la época.

Objetos de este análisis aparecen dos compositores con sus respectivas obras: Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky. Como sostiene Adorno, la elección de estos compositores no se debe a “la ilusión de que se trata de las mayores personalidades” (2013, p. 11), sino a que representan los extremos a través de los cuales el contenido de verdad del objeto, “la nueva música”, se vuelve susceptible de inteligibilidad. En otras palabras, en las producciones de ambos autores se encontraría plasmada con la mayor densidad y coherencia los impulsos constructivos que presentarían, en diferentes grados que no refieren necesariamente a calidad, el resto “intermedio” de los casos, y que permiten bosquejar el objeto en su situación histórica. Siguiendo, en la evaluación de Adorno, Schoenberg por un lado un camino “progresivo” y por el otro Stravinsky un camino “regresivo” en lo que respecta a la elaboración de la técnica musical, ambos terminarían coincidiendo, en sus tendencias de desarrollo opuestas, en un mismo antagonismo social que, en el plano de las relaciones sociales, no admite conciliación. En el plano de análisis que aquí nos interesa, esto significaría comprender el lugar de la música en la experiencia tal como ella habría sido elaborada y tematizada según el análisis de Adorno en la tradición de la que él se ocupa, al tiempo que observar las modificaciones y tensiones producidas en el seno de esa experiencia en relación con las tensiones sociales de la época en la que Adorno escribe y forman parte de su análisis.

La situación descrita por Adorno es, en cuanto a la música, la de una crisis de las principales formas y elementos que habían orientado la composición desde los comienzos de la época burguesa, con el declinar del predominio de su función simbólico-religiosa en la música cristiana del medioevo y su posterior justificación en cuanto obra de arte autónoma en el marco de las concepciones de individuo y libertad burguesa. La construcción, consolidada de Bach en adelante, de un sistema tonal armónico que definía el universo musical de combinaciones posibles, así como el desarrollo de grandes formas como la sonata, las cuales

vinculaban el arte de la “gran música” al desarrollo de la extensión en el tiempo, habían cristalizado en el marco de la sociedad burguesa bajo la apariencia de una “segunda naturaleza” que se identificaba sin más con la “música”. Si la música, según Adorno, es inseparable en su origen de la ejecución colectiva en el culto y la danza, este estrato siguió estando presente en sus elaboraciones posteriores como parte fundamental de su sentido propio (1966). En el marco de la sociedad burguesa, sus elaboraciones, con todas las diferenciaciones específicas que puedan haber entre ellos, por parte de los compositores individuales siempre mantuvieron el supuesto, tanto en el sentido de la obra como en la posibilidad de experiencia de los oyentes, la posibilidad de una virtual reconciliación, en el seno de unas relaciones sociales cada vez más atomizadas, entre el individuo y el colectivo, lo particular y la universal, la forma y el contenido. De este modo, la función ideológica por excelencia de la música durante la fase más tradicional de la época burguesa fue la de conservar la apariencia de un “ser en sí” en el cual individuo, altamente mediatizado en las otras esferas, se veía dispensado de las tensiones y antagonismos propios de las relaciones sociales.

Es precisamente esta apariencia del “ser en sí” de la obra musical y de la invariabilidad histórica de sus supuestos, como el sistema tonal cerrado, los cuales desplegaban sus variantes según la ideología del “genio” y de la “creación”, lo que empieza a derrumbarse con la emergencia de la música como problema constructivo que obedece tanto a la preformación histórica de sus materiales y procedimientos como a la propia constitución antropológica de los sujetos. (Adorno, 1966,. 33-34) El material musical, los acordes, las convenciones melódicas y rítmicas, los esquemas formales, etc., “se reduce o se amplía en el curso de la historia y todos sus rasgos característicos son resultados del proceso histórico” (p. 33), según el cual “no todo es posible en todos los tiempos” (p. 33). Así, contra la apariencia de una mayor comprensibilidad de los “clásicos” (Beethoven, Mozart, etc) que aún en el siglo XX alegaban los críticos, habría que reparar según Adorno en la opacidad de las experiencias históricas fundamentales que determinaron las obras de estos y, en cambio, reparar en el hecho de que los compositores de la “nueva música”, a menudo tan tachada de incomprensible por la crítica y la opinión pública, “están condicionados por los mismos supuestos sociales y antropológicos que condicionan al oyente” (p. 15). El estado histórico del material y las consecuentes elaboraciones que de él se hacen *es en sí mismo la relación social* en la que el individuo singular, el compositor, media la *espontaneidad de sus impulsos subjetivos con la sociedad objetivada*. En las exigencias del material la espontaneidad musical se ve, cada vez, confrontada a las exigencias de su situación histórica que circundan el lugar de su experiencia posible. En palabras de Adorno:

“Las exigencias impuestas por el material al sujeto provienen más bien del hecho de que el “material” mismo es espíritu sedimentado, algo socialmente preformado por la conciencia del hombre. Y ese espíritu objetivo del material, entendido como subjetividad primordial olvidada de su propia naturaleza, posee sus propias leyes de movimiento. Como tiene el mismo origen que el proceso social y como está constantemente penetrado por los rasgos de éste, lo que parece puro y sencillo automovimiento del materia se desarrolla en el mismo sentido que la sociedad real, aún cuando estas dos esferas ya nada sepan la una de la otra y se comporten con recíproca hostilidad. Por eso también la discusión del compositor con el material es también discusión con la sociedad, precisamente en la medida en que ésta ha emigrado a la obra y no está ya frente a la producción artística como un factor meramente

exterior, heterónomo, esto es, como consumidor o rival de la producción. Las advertencias que el material transmite al compositor y que éste transforma mientras la obedece, se constituyen en una interacción inmanente” (Adorno, 1966, p. 34)

En otras palabras, la interacción entre el compositor y el material se transforma en una instancia para juzgar, desde un punto de vista teórico, las relaciones entre el sujeto vivo y las formas de la sociedad en la que vive. La música aparece aquí, de esta manera, como una instancia en la que se pone en juego relaciones de forma y contenido de manera análoga a las relaciones entre vida y regla problematizadas por Agamben. Si bien todavía no nos acercamos aquí a una definición de la música como un ámbito constitutivamente ligado a la experiencia de los límites del lenguaje, ello no nos dice nada acerca del valor que puedan tener o no dichas indagaciones para acercarnos a la problemática planteada por Agamben. En cierto modo, el planteamiento de Adorno se plantea como opuesto a este tipo de definiciones formales: no nos dice qué es la música, sino que se detiene en las mediaciones históricas presentes en ella tal como ha sido elaborada y recibida por la tradición. Habremos, entonces, de avanzar un poco más en los planteamientos de Adorno para ver un poco más con claridad las posibilidades de una convergencia teórica o conceptual.

No es posible, en ese sentido, determinar para Adorno cómo era la música previa a la situación que él se encuentra describiendo, sino que esta se define, en la totalidad de sus posibilidades, por lo que ella ha llegado a ser y el modo en como se apropia de las formas del pasado. Hemos visto que esta situación, de las primeras tres décadas del siglo XX, es susceptible de definirse por la caracterización de sus tendencias extremas que, representadas en las figuras de Schoenberg y Stravinsky, dan cuenta de los opuestos que, en su imposibilidad de conciliación, terminan sin embargo definiendo por lo mismo el problema en el cual tendría lugar algo así como la “situación histórica de la música”. En términos generales, el problema se define para Adorno en los siguientes términos: el compositor excluye los medios de la música tradicional, esto es, los de la tonalidad, “no porque hayan envejecido y no correspondan a la época, sino porque son falsos” (p. 34). Es decir, el compositor se encuentra ante los medios de composición disponibles en una situación homóloga a la del individuo ante la sociedad burguesa, la cual, si bien se puede revestir de nociones que aparentan ciertos contenidos como “ciudadano”, “hombre”, “libertad”, terminan finalmente revelando, en la crudeza de la mediación mercantil, en palabras de Marx, el hecho de que “el carácter social de la actividad” se presenta “como algo ajeno y con carácter de cosa frente a los individuos”, como “relaciones que subsisten independientemente de ellos y nacen del choque de los individuos recíprocamente indiferentes” (Marx, 2007, p. 84). De este modo, en la música tradicional se daba para Adorno el hecho de que “elementos dados y sedimentados en fórmulas se emplean como si fuera necesidad indispensable de ese determinado caso particular”, de manera tal que toda composición no hacía más que, por medio de su individuación, justificar “las leyes generales y convencionales a las que está sometida” (1966, p. 38). Existe, en este punto del análisis adorniano, una convergencia entre la posibilidad crítica que devela la “nueva música” ante el material tradicional heredado y la crítica de Marx a la falsa universalidad de la sociedad burguesa.

Esta situación de la nueva música ante el material musical, que se puede comprender también en los términos de un desajuste o incluso contradicción entre las fuerzas materiales reales y el concepto que la música, en el marco de las relaciones sociales burguesas, se hacía de sí misma, se expresa de manera distinta en la posición y los procedimientos adoptados por Schoenberg y Stravinsky. En Schoenberg, el desarrollo hacia primero la atonalidad libre y luego el dodecafonismo se nutre principalmente del impulso por parte del sujeto a encontrar en el lenguaje musical un modo de expresar de manera más adecuada sus propias fuerzas. La forma aquí se desarrolla, en ese sentido, en función de una necesidad del contenido mismo. Contra la apariencia de la pasión representada por el lenguaje tonal tradicional, la música de Schoenberg descubre en la expresión de la angustia mediante “shocks” el lenguaje de un “dolor no transfigurado” (Adorno, 1966, p. 37-40). Análogo a la función de la mancha en las pinturas contemporáneas (p. 38), el shock de la angustia, que cambia también la extensión temporal de las formas por abreviaciones temporales y critica el carácter cerrado de la obra (p. 37), se vuelca contra la apariencia de autosuficiencia y autonomía de la forma: se sitúa, por así decirlo, en el lugar entre forma y contenido, universal y particular, desmintiendo su equivalencia. Si hubiera que utilizar aquí, de manera aproximada, el lenguaje conceptual de Agamben, se podría decir que en Schoenberg la angustia constituye el momento de contenido de la música en cuanto lugar de no coincidencia y a la vez de contacto -en cuanto los sigue vinculando- entre viviente y lenguaje o regla.

En el plano social, la posición avanzada a ojos de Adorno de Schoenberg en el plano de la producción musical burguesa se revela en el hecho de que éste expresa, por medio del lenguaje musical mismo, el carácter social de la soledad de los individuos en el capitalismo: su estar alienados unos respecto a otros en las relaciones sociales (1966, p. 41-44). Es decir, la universalidad a la que aspira el lenguaje musical en cuanto análogo a la forma de la sociedad que la produce, se revela en el gesto expresionista como universalidad de la incomunicabilidad en la angustia del individuo. Se trata, sin duda, de una posición inestable: ésta, al mismo tiempo que critica la apariencia de sustancialidad de la forma musical, necesita, para seguir siendo social, volver a resolverse en lenguaje. El tránsito desde el atonalismo libre al dodecafonismo se da, en ese sentido, en Schoenberg por medio de un proceso inmanente a la necesidad expresiva del sujeto, el cual, si no quiere recaer en el mero psicologismo, ha de readmitir el momento de la mediación social con vistas a transformar las inervaciones introducidas en el lenguaje por su contenido, la angustia, en material de ulteriores construcciones. De aquí, surge el dodecafonismo en tanto método de construcción serial como una forma de dotar de reglas colectivas a un contenido que, al mismo tiempo que tenía la fuerza para deslegimitar el lenguaje antiguo, tendía a la ausencia de lenguaje, sin por ello recaer en las limitaciones del sistema tonal. Lo que para Adorno era un sistema esencialmente prohibitivo que no prescribía comportamientos sino que descartaba procedimientos “ya superados” terminó, sin embargo, hipostasiándose en un sistema de reglas que, surgidas del impulso espontáneo del propio sujeto, terminaban constriñendo aún más firmemente a este. No es este el lugar para ahondar en los detalles del examen adorniano del desarrollo de esta técnica y sus contradicciones tanto musicales como sociales. Baste señalar que ésta se aproxima, a pesar de la producción ocasional de obras excepcionales, según el autor, a una situación en la que la progresiva tendencia a controlar de manera más precisa y racional todos los aspectos de la música heredados convencionalmente (altura, intensidad, timbre, etc.) tiende, de manera asintótica, a poner en duda la posibilidad de la

música misma. Aquí, las palabras del autor son sin embargo categóricas respecto a la situación histórica: los antagonismos sociales se reproducen hasta tal punto que no es el compositor el que fracasa en la obra, “es la historia que no admite la obra” (p. 82).

Del otro lado, la situación de Stravinsky es en cierto modo análoga pero inversa. Si Schoenberg veía, en la confrontación entre el compositor en cuanto sujeto vivo y la petrificación del material musical heredado la situación misma de la que había de derivarse el problema estético de la “nueva música” como problema formal y constructivo, a Stravinsky esta situación le parecía que no hablaba más que de la inautenticidad de la tradición como tal (Adorno, 1966, p. 111-114). En otras palabras, al tiempo que Schoenberg veía en la conformación histórica del lenguaje musical una lógica que había que intentar proseguir, a Stravinsky esta mediación del material lo lleva a buscar la música en una instancia independiente del sujeto, aparentemente purificada de intenciones. Si ambas opciones comportan, según Adorno, un elemento de violencia que se condice con la violencia social, en Stravinsky la violencia no estriba, como en Schoenberg, en la severidad del esfuerzo constructivo que se le impone como disciplina al sujeto, sino en “el severo aspecto del fenómeno”, que se manifiesta en favor “de su fuerza de persuasión” (p. 110). Esta fuerza la buscará en la esfera del impulso corporal como esfera desprovista de intenciones y presuntamente “inmediata”, por un lado, y por otro, cuando la música se aproxima a la forma y el sentido, este lo encontrará en el sentido ritual, y por tanto en un sentido no específicamente musical (p. 112). Sería frecuente, en ese sentido, de manera velada en “Petuschka” y abierta en “La consagración de la primavera”, la imagen en Stravinsky de un sacrificio como sentido último que no se identifica con la subjetividad de la víctima, esto es, de un sacrificio sin tragedia (p. 115-116). En la apariencia de una música inmediata que Stravinsky busca construir se expresaría, según este análisis, la exigencia implícita de que el sujeto se acople al colectivo como instancia objetiva y carente de contrapesos.

Aquí el *shock* también juega un rol estético en la música de Stravinsky. Para Adorno, este se trataría de un “estrato fundamental de toda la música nueva”, toda vez que tendría una causa social en “la desproporción irresistiblemente aumentada en el industrialismo tardío, entre el cuerpo del hombre y los objetos por un lado, y las fuerzas de la civilización técnica, por otro” (Adorno, 1966, p. 123). Pero si en Schoenberg el “shock” se convierte en un elemento del lenguaje del propio sujeto, que busca de esta manera sacar a la luz su angustia, en Stravinsky los shocks del aparato técnico social aparecen como una fuerza autónoma, sin que un “yo” le oponga resistencia (p. 124). Otro tanto ocurre respecto a la tendencia a la desaparición de la dimensión temporal en la obra musical: en tanto “la humanidad se ha convertido en cosa, en el objeto de su propia organización”, el “ocaso del tiempo subjetivo en la música” parece inevitable (p. 152). Pero mientras la tendencia a la abreviación temporal en el expresionismo e incluso a su detención en la construcción dodecafónica tiene lugar en el medio de una transformación de la conciencia temporal, en Stravinsky se produce una “pseudomorfosis del tiempo musical con el espacio” (p. 152). Esto, que ya estaba presente en el impresionismo musical, donde sin embargo las relaciones de los complejos tímbricos entre sí producía, en analogía a la luz entre manchas de colores de los cuadros impresionistas, aún un aura que semejante al clima conservaba algo del tiempo subjetivo, en Stravinsky se “induce al oyente a olvidar la dimensión temporal de su experiencia y a abandonarse, inerme, a la dimensión espacial” (p. 152).

La construcción en Stravinsky, al intentar prescindir del problema de la forma heredado por la tradición, no se sustenta más que en el propio “gusto” del autor. Pero por ello, no presentaría en sí ningún descubrimiento técnico, capaz de propiciar un uso colectivo. Si se analiza según su lógica interna, según Adorno, esta se presenta completamente arbitraria. De este modo, se deja analizar por completo por la psicología: psicología del individuo burgués que se complace de manera sadomasoquista o cínica en la contemplación desapegada de su propia extinción. Si, por el contrario, se intenta tomar en serio la obra de manera tal que se le buscara una lógica interna, los rasgos en ella presentes, que el compositor domina con plena conciencia estética, se asemejan a los modelos de comportamiento de un esquizofrénico. Así, los rasgos “arcaicos” como los “modelos imaginariamente étnicos” y el “infantilismo” que Stravinsky pone a disposición en su obra, en tanto se interpretan según el psicoanálisis freudiano como algo que no está a disposición del yo, sólo pueden salir a la luz mediante la desintegración de este último (p. 133). De la misma manera, la particular relación establecida entre música y danza, donde la última adquiere preponderancia y la primera se concibe como un “ser en sí” contrapuesto al sujeto, daría cuenta de la necesidad de proyectar la percepción corpórea del yo sobre un médium extraño, de manera análoga a como en la esquizofrenia se percibe el propio cuerpo (p. 138). Su superposición de fragmentos musicales por medio de un montaje precario, por otro lado, no hace más que proyectar como un eco vacío el lenguaje musical objetivo que ya no se siente propio (p. 141). Es a partir de esta carencia de conexión entre las partes que Jameson, por ejemplo, identificará en el análisis que Adorno hace de Stravinsky una anticipación de las lógicas culturales de la “posmodernidad” en el capitalismo tardío caracterizadas por el “pastiche” (Jameson, 1991).

2. La dialéctica de forma y contenido

En ambos análisis emprendidos por Adorno, lo que se observa es una complejización, a través de las mediaciones sociales en ella presente, de la dialéctica entre forma y contenido en música. Esta dialéctica, según Adorno, no es en absoluto simple y sus polos no poseen un carácter sustancial. Como dice el filósofo judío-alemán, “la forma estética es un contenido sedimentado” (2004, p. 25), de manera tal que con el devenir histórico ciertos contenidos de la realidad pueden sedimentar en formas estéticas, a su vez que con el mismo curso las formas pueden desprenderse del contenido al que estaban originalmente vinculadas o entrar en tensión con nuevos contenidos. De esta manera, por ejemplo, la música llevaría implícita en sí misma, especialmente en su versión polifónica, el hecho de que tuvo su origen en “ejecuciones colectivas del culto y de la danza” (1966, p. 22). Toda música llevaría en sí una “colectividad ideal” que dice “nosotros” por el hecho de su mera existencia, pero esta “colectividad” implícita como contenido en la forma musical puede llegar, con el curso histórico, a entrar en manifiesta contradicción con “la colectividad empírica”: esta última puede, como lo está de hecho la que analiza Adorno, marcada por un “inevitable aislamiento social” (p. 22) que, como tal, impone un carácter expresivo específico. De este modo, la “incoherencia de una obra solipsística para gran orquesta no sólo reside en la desproporción entre la masa numérica del escenario y la de butacas vacías”, sino que en ella se atestigua que “la forma como tal trasciende necesariamente el yo en cuyo ámbito se experimenta”, mientras que “la música que nace en ese ámbito y lo representa no logra superarlo

positivamente” (p. 22). Hasta tal punto se encuentra tensada esta dialéctica por la nueva música, que es la música misma en cuanto forma artística la que se encuentra cuestionada al ser confrontada con un contenido que cuestiona su aparente sustancialidad colectiva.

De ahí que, como sostiene Adorno en otro texto, “La forma en la nueva música”, se podría decir incluso que la música vivía de la descarga de esa tensión entre ambos polos (forma y contenido, particular y universal), derivando así frente al “formalismo vacío” y la “ciega contingencia de lo individualizado” su “sustancialidad” (2006, p. 619). Tómese, por ejemplo, el desarrollo de la *sonata* tal como se dio a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. En ella se muestra el hecho de que “las convenciones hoy destruidas no fueron siempre tan exteriores a la música”, que en tanto en ellas “se volcaban antes experiencias vivas, de una manera u otra, bien o mal, cumplieron una función” (1966, p. 49). Así, no sólo la danza, bajo la forma de scherzos o minuetos, persiste en el primer tiempo de esta estructura (p. 153), sino que los temas mismos que sirven en ella de punto de partida suelen tomarse simplemente como existentes, sin haber sido determinados por el compositor (p. 49). A partir de ahí, la dinámica subjetiva introduce el desarrollo temporal sólo en tanto conserva, a pesar de todas sus variaciones, la identidad del material inicial: sólo en relación a este se puede hablar de algo así como un desarrollo, como un despliegue temporal de lo individual en medio de una generalidad dada. Como dice Adorno, sólo cuando “el desarrollo no es total, cuando un solo elemento de él no está sometido, cuando una cosa en sí musical permanece kantianamente preestablecida, la música está en condiciones de conjurar la vacua violencia del tiempo” (p. 50). La analogía con Kant no es vana, ya que, como sostiene también Adorno, esta “reciprocidad viva” que las grandes formas del Clasicismo y el Romanticismo temprano mantenían con “lo musicalmente individual” era análoga al “papel constitutivo” de las “categorías en la filosofía kantiana” (2006, p. 620): justificaban a priori las variaciones espontáneas que se podían dar en la experiencia individual de los sujetos empíricos. Ya en Beethoven, sin embargo, el desarrollo temático será tal que el motivo inicial sólo terminará definiendo por medio de sus sucesivas variaciones, es decir, en su no identidad, objetivándose prácticamente como puro devenir (Adorno, 1966, p. 50-65). De ahí en adelante, debido a “la necesidad del sujeto musical de estar íntegramente presente en todo lo musicalmente individual, el idioma, (...) fue roturado hasta en todas las configuraciones acórdicas individuales, hasta que se desintegró como idioma” (Adorno, 2006, p. 619). En otras palabras, la tensión dialéctica entre los polos que la definían “creció hasta el desgarró” (p. 619).

En otras palabras, lo que, siguiendo a Adorno, entendemos por “música” en el marco de nuestra experiencia de individuos sujetos en una sociedad burguesa, su “sustancia”, sólo fue posible mientras la tensión recíproca entre forma y contenido, universal y particular, permitía que las formas heredadas -en analogía con las categorías kantianas- fueran susceptibles de confirmación en el medio de la experiencia individual. La analogía con el lenguaje (“la desintegración de la música como idioma”), por otro lado, resulta también sumamente ilustrativa. La crítica que la “nueva música” instalará contra la forma musical tradicional, entendida como una totalidad coherente y cerrada en sí misma, es ante todo dirá Adorno una “destrucción de la analogía de la música con el lenguaje” (2006, p. 635). Aquí es posible sugerir dos observaciones. Primero, que en la toma de distancia de la experiencia musical respecto a la totalidad lingüística, la cual, al igual que una totalidad social que se le presenta

al individuo singular en su forma alienada, se presenta como un medio inadecuado de expresión, es posible observar una situación similar a la que Agamben describe respecto a la “vigencia sin significado” (1998, p. 70) de una ley, del lenguaje en definitiva, que sigue existiendo en la modernidad sólo como forma sin contenido alguno. Y resulta llamativo que en Agamben sea también Kant quien, a través de la esfera de lo trascendental, pusiera por primera vez de manifiesto la ley como “pura forma” (Agamben, 1998, p. 71-72). Por lo mismo, los extremos opuestos que Adorno exhibe en los ejemplos de Schoenberg y Stravinsky representan dos tendencias posibles que adquiere la experiencia musical una vez que, en las condiciones técnicas modernas, ha quedado de manifiesto su no identificación respecto al lenguaje.

Y es que, más allá de las aporías que Adorno identifica en ambas tendencias producto de antagonismos en la esfera social cada vez más agudos, es claro que para este autor hay un momento de verdad en el hecho de que la “nueva música” tienda a desmentir con su movimiento la identidad respecto al lenguaje. Aquello que, en la música tradicional, se escurría como tensión entre la forma y el contenido, lo particular y lo universal -en definitiva, entre los extremos del lenguaje-, y que correspondía a la sustancia musical misma, aparece aquí lisa y llanamente como aquello que atenta contra la forma en cuanto tal, irrumpe como exterioridad sin poder, empero, afirmarse por sí mismo. Tal vez no sea forzar demasiado las cosas afirmar que aquí nos acercamos bastante a la definición de la música en Agamben como aquello que tiene inherentemente que ver con la experiencia de los límites del lenguaje. El mismo Adorno, en los límites de su análisis, se aproxima a esta definición:

“La subjetividad, vehículo de la expresión en la música tradicional, no constituye el último sustrato de la expresión misma, así como el sujeto, hasta hoy sustrato de todo arte, no es sin más ni más el hombre. Lo mismo que el fin, también el origen de la música va más allá del reino de las intenciones, del sentido y de la subjetividad. El origen de la música está estrechamente emparentado con el gesto del llanto. Es el gesto de un resolverse. (...) La música y el llanto cierran los labios y dan libertad al hombre” (1966, p. 104)

Esto, que para Adorno desemboca en una crítica sin concesiones a la obra de arte cerrada como una totalidad coherente y en una reivindicación, en cambio, del fragmento en el arte como aquello que, más allá de la apariencia, le permite resolverse como un medio para el conocimiento, deja en cambio sin desarrollar el posible lugar de una música una vez que ésta se ha rebelado y ha exhibido su no coincidencia con el nexo de sentido lingüístico. Deja cerrada la posibilidad, en definitiva, de que este “resto” musical que sobrevive a su articulación lingüística se deje pensar más allá de los conceptos de forma y contenido, particular y universal, un poco como en Agamben la posibilidad de una política pasa por pensar la vida más allá de las paradojas irresolubles del bando soberano (1998). Hemos, sin embargo, preferido hacer este recorrido por Adorno por lo siguiente: si algo así como una “reforma de la música” es posible, tal como lo plantea Agamben, se hacía necesario primero, para evitar cualquier interpretación “sustancializante” del fenómeno, remitirlo no sólo a sus coordenadas sociales de producción, sino ante todo a las condiciones técnicas en las cuales dicho objeto, como realidad concreta, es producido. Consideramos que algo así como la idea

de un medio musical tecnológicamente producido es algo para lo que Adorno ha dejado la puerta abierta en cuanto a posibilidad de pensamiento, sin lograr resolverla del todo.

En ambos análisis emprendidos por Adorno, lo que se observa es una complejización, a través de las mediaciones sociales en ella presente, de la dialéctica entre forma y contenido en música. Esta dialéctica, según Adorno, no es en absoluto simple y sus polos no poseen un carácter sustancial. Como dice el filósofo judío-alemán, “la forma estética es un contenido sedimentado” (2004, p. 25), de manera tal que con el devenir histórico ciertos contenidos de la realidad pueden sedimentar en formas estéticas, a su vez que con el mismo decurso las formas pueden desprenderse del contenido al que estaban originalmente vinculadas o entrar en tensión con nuevos contenidos. De esta manera, por ejemplo, la música llevaría implícita en sí misma, especialmente en su versión polifónica, el hecho de que tuvo su origen en “ejecuciones colectivas del culto y de la danza” (1966, p. 22). Toda música llevaría en sí una “colectividad ideal” que dice “nosotros” por el hecho de su mera existencia, pero esta “colectividad” implícita como contenido en la forma musical puede llegar, con el decurso histórico, a entrar en manifiesta contradicción con “la colectividad empírica”: esta última puede, como lo está de hecho la que analiza Adorno, marcada por un “inevitable aislamiento social” (p. 22) que, como tal, impone un carácter expresivo específico. De este modo, la “incoherencia de una obra solipsística para gran orquesta no sólo reside en la desproporción entre la masa numérica del escenario y la de butacas vacías”, sino que en ella se atestigua que “la forma como tal trasciende necesariamente el yo en cuyo ámbito se experimenta”, mientras que “la música que nace en ese ámbito y lo representa no logra superarlo positivamente” (p. 22). Hasta tal punto se encuentra tensada esta dialéctica por la nueva música, que es la música misma en cuanto forma artística la que se encuentra cuestionada al ser confrontada con un contenido que cuestiona su aparente sustancialidad colectiva.

3. Memoria, experiencia y montaje.

Los análisis de Adorno dejan entrever, más allá de toda sustancialización de la música como “cosa en sí”, la existencia de un medio en el que la música tienen lugar. Este medio no es una suerte de “éter” indeterminado que se desenvuelve en una suerte de “historia del espíritu”, sino que es un horizonte determinado técnicamente. Resulta ilustrativo a este respecto el modo en que Adorno juzga la situación de los acordes tonales en el medio abierto por la “nueva música”. Como hemos citado más arriba, estos para Adorno habían empezado a ser excluidos de la composición “no porque hayan envejecido y no correspondan a la época, sino porque son falsos” (1966,b p. 34), ante lo que agrega lo siguiente: “el horizonte técnico actual, en el que los acordes tonales chocan desagradablemente, comprenden hoy toda la música”, de manera tal que “si un contemporáneo trabaja sola y exclusivamente con armonías tonales (...) estas suenan falsas, cual si fueran unas cuñas metidas en la esfera atonal” (p. 35). El “horizonte técnico actual”, acorde a la cita de Adorno, habría modificado retrospectivamente las condiciones de la “música” en cuanto tal, de manera tal ya no sería posible escuchar o componer con un acorde de “do mayor”, por ejemplo, sin que este acorde estuviera de alguna manera u otra remitido a la “esfera” más amplia de la atonalidad. No se

puede afirmar de manera más clara, a nuestro modo de ver, que cualquier sustancialidad atribuible al acorde de “do mayor” queda disuelta una vez que este pasa a ser un elemento definido por el lugar y las relaciones que ocupa en la “esfera atonal”: en otras palabras, que este sólo era tal en la medida en que el horizonte técnico coincidía con la tonalidad como cristalización de las relaciones de producción burguesas en el campo de la producción musical.

Sin embargo, la “esfera atonal” permanece en el plano de la negatividad. Como reconoce Adorno, esta se rebela contra la “pseudomorfosis” de la música respecto al lenguaje - homólogo aquí a la totalidad reificada de la sociedad burguesa y a la apariencia de inmediatez comunicativa de su música- sin poder, empero, definir un lugar adecuado para ese resto que sobrevive a su identificación con el lenguaje tonal. La misma evolución de la música atonal terminará, según Adorno, agudizando hasta tal punto las tensiones sociales presente en ella que será la posibilidad misma de la música lo que terminará poniéndose en cuestión en ella. Será necesario, en ese sentido, observar más de cerca estos antagonismos sociales de modo tal que podamos mantenernos abiertos a la idea de que, tal vez, Adorno no pensó con suficiente radicalidad la idea de un medio técnico como horizonte de posibilidades de la música acorde a su situación social.

Para ello, hemos de detenernos nuevamente en aquella tensión que, según el mismo Adorno, definiría a la música en cuanto tal: no la forma o el contenido en específico, lo particular o lo universal, sino su capacidad de elaboración recíproca que permitía que, durante el período de la música tradicional, las grandes formas convencionales (sonata, tonalidad, variación temática, etc.) cumplieran el rol de las “categorías” kantianas: condiciones de posibilidad susceptibles de justificación continua por medio de la experiencia individual. Lo que está en juego en esta tensión y variación continua de las formas dadas, afirmamos, es la estructura misma de la memoria. Esto ya está de algún modo presente en Adorno. Tomemos, para seguir el ejemplo de las formas musicales tradicionales, el rondó: este evoca, “espiritualizadamente”, en cuanto contenido sedimentado, “la danza en círculo con la diferencia entre copulet y refrain”, de modo tal que entenderlo como forma “siempre ha significado también, sentir en él esta relación, adherirse a ella, transformarla” (2006, p. 618). Transformar una forma, volver a dotarla de contenido, implica de algún modo mantener el contacto con aquella esfera de la realidad de la que ésta obtuvo por primera vez aquel, por más mediato que esto se dé. Se trata, en última instancia, de una relación puramente temporal, de manera tal que para Adorno no es exagerado identificar el contenido de las obras de arte con su “historia”: “Se puede llamar historia al contenido de las obras de arte. Analizar las obras de arte significa captar la historia inmanente almacenada en ellas” (2004, p. 154). Es en este nivel donde hay que intentar captar el conflicto que define tanto la confrontación de la “nueva música” con la música tradicional como la de su tendencia, en el análisis de Adorno, a la imposibilidad de la “música” en cuanto tal.

El conflicto delineado en estos términos corresponde al problema, planteado por Benjamin y del cual Adorno estaba perfectamente al tanto, de la pérdida de la transmisibilidad de la tradición. Tal vez no haya texto que delinee con más claridad este asunto que el segundo texto que Benjamin dedicó a Baudelaire, de 1939. En este texto, Benjamin sitúa el problema

al nivel de la “memoria involuntaria” que según Proust domina el estrato fundamental de su obra “En busca del tiempo perdido”, parangonable en términos teóricos a las huellas mnémicas que según Freud han quedado impresas de manera inconsciente en el individuo, y que son inaccesibles al yo en circunstancias normales. Pero, precisamente en cuanto ellas no están presentes de manera consciente en el día a día del sujeto, son tanto más eficaces como sustrato latente de su experiencia. Hasta tal punto son indispensables, que aquello que Bergson denomina el “elean vital”, el tiempo concebido como “duración”, sólo es posible mediante la actualización duradera del pasado en la experiencia presente. Esto requiere, sin embargo, de condiciones específicas: dado que el recuerdo involuntario no está al alcance del individuo, este requiere, si no quiere quedar librado al azar como testimonia la obra de Proust con el encuentro fortuito con la magdalena remojada en el té, del apoyo en estructuras o instancias colectivas que cumplan dicha función. Estas instancias son localizadas por Benjamin en la tradición. Toda experiencia en sentido estricto, dice Benjamin, requiere que “aparezcan conjugados en la memoria ciertos contenidos del pasado individual con aquellos del pasado colectivo” (2012, p. 190). Así, por ejemplo, los cultos “con su ceremonial, sus fiestas (...) llevaron siempre a cabo, renovándola, la fusión entre estas dos materias de la memoria” (p. 190). Así también, por ejemplo, el relato, que en tanto una de las “formas más antiguas de la comunicación” y opuesta a la información, “no se empeña en transmitir el puro en-sí de lo acontecido”, sino que procura que la “huella del narrador” quede “marcada en el relato como la huella del alfarero en la vasija de barro” (p. 190).

La analogía del relato con el trabajo artesanal del alfarero con la vasija no es casual, ya que es justamente en la oposición a la estructura del trabajo artesanal donde Benjamin se propone medir, mediante un examen de la especificidad de la estructura proceso de trabajo en la modernidad, el alcance de la transformación de nuestra experiencia en lo que refiere a su relación con la “memoria involuntaria” y sus posibilidades de actualización en un flujo temporal continuo. No sólo se trata el hecho de que, en la relación entre maestro y discípulo, el trabajo artesanal tienda a formar parte de un sistema de transmisión oral de la experiencia, sino también del hecho de que, como recuerda Benjamin refiriéndose a Marx, en el artesanado la relación en el trabajo entre sus distintos momentos se da con fluidez. En la cinta continua industrial, por otro lado, “esta relación se le presenta al obrero de la fábrica como autónoma, como reificada” (Benjamin, 2012, p. 214). Esto implica que la operación automatizada de la máquina se lleve a cabo en su lógica interna con completa independencia de la voluntad del obrero. Es más, impide cualquier desarrollo temporal que definiría algo así como una experiencia: “la manipulación del obrero en la máquina no tiene relación con la maniobra anterior porque representa su estricta repetición” (p. 217). Es por esto que, de acuerdo en esto con Marx, en el obrar moderno frente a la máquina habría que hablar propiamente de un “adiestramiento” (Marx, 2000; en Benjamin, 2012, p. 214-215), y no de un aprendizaje, el cual depende de la experiencia.

Lo que se impone así es, a ojos de Benjamin, un modo de percepción específicamente moderno marcado por el shock. Este se manifiesta desde el trato del individuo con las señaléticas de la calle y el resto de los transeúntes, pasando por el “click” que requieren como gesto la mayor parte de los aparatos hasta llegar al shock como modo de percepción en el cine, donde los fragmentos se suceden de manera discontinua en el montaje. Y precisamente por la discontinuidad temporal está marcado este modo de percepción específico, que impide que los diversos sucesos se vayan integrando en un flujo temporal. Este corte de la

continuidad temporal alcanza la percepción de la obra de arte, que es el tema central del ensayo. Y es que, precisamente, es esta actualización de la “memoria involuntaria” en el flujo temporal lo que volvía susceptible a las obras de arte tradicionales, en la repetición de sus formas y su perdurabilidad en el tiempo, seguir siendo consideradas “auténticas”. En Baudelaire, estos “datos de la rememoración”, como los define Benjamin (2012, p. 224), aparecen ya registrados como pertenecientes a un pasado irrecuperable que como tal ya no son susceptibles de actualización. Ejemplo de ello es su poema “Correspondances”. De ahí que, por otro lado, le corresponda también a la obra de este poeta la tarea de llevar a cabo, mediante la incorporación del shock en su escritura, la liquidación de este elemento de “autenticidad” en la obra de arte tradicional que Benjamin denomina también “aura”.

Hasta acá, el análisis de Benjamin no se contrapone en sus líneas principales al llevado a cabo por Adorno en su “filosofía de la nueva música”. La tarea de composición de Schoenberg y la escuela del “atonalismo libre” es concebida aquí, guardando las distancias y las diversidades resultantes de la heterogeneidad de los medios en cuestión, en una dirección similar a la emprendida por Baudelaire en su escritura en lo que respecta a su relación con la tradición. Sin embargo, es posible observar una discrepancia no menor en lo que respecta al lugar que ambos autores le asignan a dicha posición, que tiende por así decirlo a volver la obra de arte contra sí misma, en el conjunto de las posibilidades de la experiencia estética de la modernidad. Esto se observa con claridad cuando se lee el contrapunto que Benjamin establece con esta tesis en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, así como la recepción que hace Adorno de este texto.

En líneas generales, el planteamiento de Benjamin en este texto se propone como un intento por dilucidar la tendencia de las transformaciones, esbozadas por Marx casi tres cuartos de siglo antes, del modo de producción material en el ámbito específicamente estético. Su tesis central es que la reproductibilidad técnica, que había tenido un desarrollo parcial en ámbitos específicos (la imprenta, la litografía, etc.) alcanzaba, con la fotografía y luego el cine, un salto cualitativo, en la medida en que en ellos la reproductibilidad técnica en cuanto tal definía el modo de producción específico de dichas “artes”. De este modo, en cuanto estas artes poseían la capacidad de modificar el régimen o “médium” de percepción mismo (Benjamin, 2003, p. 46), modificaban a su vez de manera retrospectiva el lugar mismo de todo el arte precedente. Su fundamentación estribaría en el hecho de que, en ellos, el proceso de general acostumbramiento al nuevo aparato técnico de la producción social alcanzaría su principio formal, por ejemplo el shock como principio formal del montaje cinematográfico. En ese sentido, en este texto Benjamin presentaría como principio constructivo aquello que en el texto de Baudelaire aparecía sólo caracterizado en sus aspectos negativos, esto es, como destrucción de la experiencia y liquidación del aura en la obra de arte.

Y es que, sin duda, el nuevo régimen de producción y recepción de las artes determinado por la técnica de reproducción participa también, y de manera incluso activa, de la destrucción de aquello que hemos identificado en la experiencia como la especificidad del flujo temporal vital y su correspondiente manifestación en la obra de arte como “aura”. Pero a esta modificación o incluso destrucción del régimen sensorial y de experiencia implícito en la obra de arte tradicional se correspondería, punto por punto, la posibilidad de un nuevo tipo

de experiencia que traería implícito consigo el régimen estético instalado por la nueva técnica de reproducción. A este respecto, Benjamin menciona algunos ámbitos. Por ejemplo, la obra de arte tradicional fundaba siempre en última instancia su valor en su “autenticidad” de manera tal que, por más que su origen estuviera alejado en el tiempo, cada obra valía como testimonio único e insustituible: así, por más que los clérigos medievales vieran en una escultura de Venus un ídolo maligno y no un objeto de culto, esta seguía siendo “única”; una reproducción en el año 2005 de una partitura de Beethoven sigue considerando a ésta como un contenido “único” que hay que reproducir lo más fielmente posible. En cambio, del sinnúmero de impresiones que se pueden hacer de una placa fotográfica, como recuerda Benjamin, “no tiene sentido preguntar cuál de ellas es la impresión auténtica” (2003, p. 51).

Esta distinción marca una tendencia en el modo mismo en que se lleva a cabo la producción artística. El estado técnico del arte griego -que es de alguna forma el modelo de la obra de arte tradicional-, los llevó a producir obras que debían valer para toda la eternidad. La obra de arte tradicional se concibe, así, en el marco de una *realización definitiva*. Una película, en cambio, no está montada nunca de un solo golpe ni posee una sola pieza: cada imagen, así como su montaje, es susceptible de muchas modificaciones. En otras palabras, a una película le es esencial su capacidad de ser mejorada, lo que lleva implícito por otro lado una *renuncia radical a perseguir un valor eterno* (Benjamin, 2003, p. 61-62). Esto tiene una correspondencia en los modos de percepción específicos que se imponen con cada régimen. Mientras a la obra de arte tradicional le sería inherente un modo de recepción marcado por el recogimiento que demanda que el receptor se hunda en ella (p. 93), casi diríamos que se *identifique* con ella, a la obra de arte lograda mediante la reproducción técnica le sería inherente una *recepción distraída*. En la recepción distraída, es más bien la obra la que, de a poco, entra o se hunde en el receptor, hasta que este se logre acostumbrar a ella. Tiene lugar, por tanto, en el uso del receptor cuyo parangón es la arquitectura, la cual, antes que a la contemplación, responde a la necesidad de habitar. El sujeto mismo de la recepción cambia: ya no es el individuo que contempla la obra desde su esfera separada, sino el colectivo el que la recibe en el medio de su habitar común.

Todas estas indicaciones ofrecen, a partir de un examen de las posibilidades técnicas implícitas de los nuevos medios, un contrapeso respecto a la destrucción de la experiencia que implicaba la ruptura y pérdida de transmisibilidad de la tradición. Este contrapunto llega a situarse también al nivel del registro y lugar de las huellas mnémicas inconscientes que, como habíamos revisado, estaban al nivel latente de la experiencia como posibilidad de su actualización a lo largo del tiempo. El cine, sostiene Benjamin, es capaz de captar y fijar aspectos que por regla general escapan a la percepción consciente: lo que sucede en la fracción de segundo en la que alguien que se encuentra caminando decide apretar el paso, o lo que sucede entre la piel y el metal cuando tomamos un encendedor y las variaciones que en ello pueden desencadenar nuestros estados de ánimo, etc (2003, p. 86). A este respecto, Benjamin habla de un “inconsciente óptico” que la cámara saca a la luz, de manera análoga al “inconsciente pulsional” sacado a la luz por el psicoanálisis (p. 86-87). En ambos, lo que la técnica permite fijar es un contenido que como tal sólo es susceptible de salir a la luz en sueños y alucinaciones. A este nivel, sostenemos en nuestra lectura, se encuentra modificada nuestra relación en el nuevo régimen técnico con el contenido de la experiencia que antes la fundamentaba de manera latente.

Es posible, en este punto, vislumbrar una relación entre la problematización adorniana de la música como tensión, la problematización benjaminiana de la experiencia a partir de sus contenidos latentes y, por otro lado, la definición dada por Agamben de la música en su fragmento “Idea de la música” como la memoria del “develarse del lenguaje” en tanto aquello que permanece “no nombrado en toda apertura histórica y en todo destino” (1989, p. 74). Sin duda, la tensión musical que permite la elaboración recíproca de las formas heredadas en función de las experiencias individuales, condición que, en el plano de la elaboración benjaminiana, adquiere también un matiz kantiano al delegar precisamente en estas formas heredadas de la tradición las condiciones de posibilidad de actualización de los contenidos latentes de la experiencia (entendidos como “memoria involuntaria”), designan un *topos* que permite volver inteligible la noción agambeniana de la música como algo vinculado al problema del *tener lugar* del lenguaje: precisamente, como aquello mediante lo cual el *tener lugar* del lenguaje se conserva, por así decirlo, en tanto memoria de su propio olvido, determinando con ello el horizonte de toda experiencia. Ese justamente ese *topos* musaicamente determinado el que, tanto en los análisis musicales de Adorno, como en el diagnóstico benjaminiano de la crisis de la experiencia y en la tesis agambeniana de la pérdida del límite musaico en las sociedades contemporáneas, lo que aparece como perdido o radicalmente alterado.

En su respuesta a Benjamin tras haber leído el ensayo sobre la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, Adorno está de acuerdo en trasladar el problema del arte desde las nociones de “genio” e “inspiración” hacia el ámbito técnico, como lo demuestra su propia delimitación del problema de la “nueva música” en esos términos. Sin embargo, Adorno no acepta hasta las últimas consecuencias la tesis de Benjamin: para él el problema de la obra de arte sólo puede adquirir una resolución legítima a través de un proceso inmanente a la propia obra de arte autónoma, no aceptando la posibilidad de un cambio radical de su función a partir de las nuevas técnicas de reproducción. En otras palabras, la idea de un horizonte de posibilidad abierto por la técnica que sus propios escritos daban a entender no es llevada hasta al punto de comprender el nuevo médium de percepción inaugurado por las técnicas de reproducción como el nuevo horizonte de toda experiencia estética posible, dejándolo de lado en sus análisis musicales. En Stravinsky, por ejemplo, el montaje aparece sólo en tanto aspecto incoherente de una forma musical insuficiente, de manera similar a como en Benjamin el dadaísmo intenta responder, en el marco limitado de la obra de arte “autónoma”, a las exigencias sensoriales que luego el cine satisfará de manera objetiva (Benjamin, 2003, p. 89). En Adorno no surge la pregunta de cuál sería el lugar de una música posible en la topología delineada por Benjamin. En Agamben sí se plantea este problema, esto es, se problematiza la idea de la música en los términos de un ámbito que está constitutivamente ligado a la experiencia de los límites del lenguaje, al tiempo que se plantea como tarea política el hecho de reformar este lugar que hoy parece inexistente. Esta tarea, como el mismo autor reconoce, llevaría sin embargo más allá de la onto-logía, la que, al menos en la forma, determina su lenguaje filosófico. Por lo mismo, si una reformulación del lugar de la música ha de ser posible, esta sólo se puede realizar -y esto lo hemos aprendido de Adorno- a través de un examen de la técnica musical.

III. La reformulación de la música: el gesto filosófico de Cage.

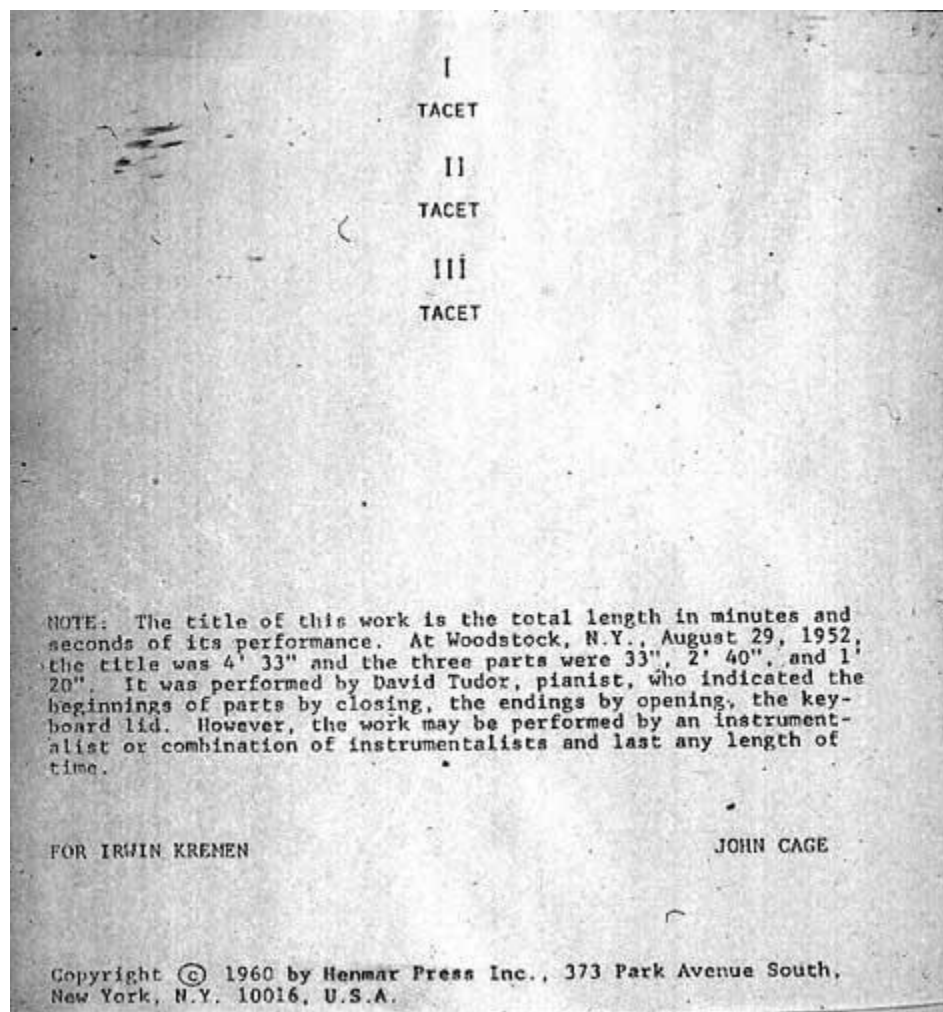


Imagen 1. Partitura de "4:33"

1. Satie y la música de mobiliario

Erik Satie suele ser considerado en las páginas de la historia de la música un músico menor, ajeno a las grandes corrientes que habrían contribuido a definir su curso. Si se le atribuye

valor a la belleza de sus piezas más populares, como la serie de las *Gymnopédies* o las *Gnossiennes*, ésta suele considerarse como algo más bien fortuito, propiedad accidental un modo de proceder al que no se le reconocen cualidades especiales. Se le entiende, a lo más, como un músico de estilo excéntrico, y el mismo Adorno lo menciona brevemente en su “filosofía de la nueva música” para afirmar que “como compositor” era “mediocre” (1966, p. 142). Quizás, una buena forma de partir aproximándose al pensamiento musical de John Cage consista en resaltar el lugar de importancia que este le dio al trabajo de Satie a la hora de sopesar sus contribuciones a la música moderna. Quienes, siguiendo la estela abierta en parte por Cage, han valorado retrospectivamente la obra de Satie en el marco que propician las etiquetas de “performance” o “arte conceptual”, por ejemplo considerando la obra “*Vexations*” de este último, hecha para tocarse 840 veces de manera ininterrumpida, como una de las primeras obras de “arte conceptual”, sin duda se aproximan a una comprensión más cabal que quienes le restan valor en función de las deficiencias de su “forma” o la pobreza de los recursos desplegados desde el punto de vista de la tradición. Pero, ¿cómo entender en términos musicales esta particularidad de su trabajo, que los términos “arte conceptual” o “performance” intentan aprehender, a nuestro parecer de manera insuficiente?

En uno de sus escritos dedicado al músico, Cage se pregunta: “¿Quién está interesado hoy en día en Satie?” (2007a, p. 77). Tras enumerar las preocupaciones musicales de sus contemporáneos (se trata de un contexto inmediatamente posterior a la consolidación del método serial de Schoenberg como música de “vanguardia” y la introducción de nuevos medios electrónicos de registro y mezcla en la producción de obras), preocupaciones consistentes básicamente en: 1) “aplicar la idea de serie inherente al sistema de doce notas a la organización de todas las características del sonido, a saber, frecuencia, duración, duración, amplitud, timbre, produciendo una situación más controlada de lo que nunca se hubiera pretendido” y 2) “descubrir y actuar sobre los nuevos recursos musicales (todos los sonidos audibles en cualquier combinación y cualquier sucesión surgidos de cualquier punto del espacio en cualquier transformación) que nos trae en bandeja la cinta magnética” (o, en su defecto, disponer de la totalidad de posibilidades que estén al alcance económico dado que la cinta es cara) (p. 77), Cage se pregunta si hay lugar en el marco de estas preocupaciones para Satie. Dada que esta pregunta pareciera sugerir una respuesta negativa, cabe preguntarse en qué consistiría el aporte o contribución de Satie a la música.

Nos detendremos en dos aspectos que recorren este texto, sin por ello pretender agotar la variedad o la heterogeneidad del interés que Cage pareciera demostrar por este músico a lo largo de diversos escritos. El primero tiene que ver con el concepto de “música de mobiliario” acuñado por Satie. Cage cita el siguiente fragmento en su texto:

“Sin embargo, debemos lograr una música que sea como el mobiliario -es decir, una música que forme parte de los ruidos del medio ambiente, que los tenga en consideración-. La concibo como melodiosa, suavizando los ruidos de los cuchillos y tenedores, sin dominarlos, sin imponerse. Llenaría esos pesados silencios que algunas veces caen sobre los amigos que cenan juntos. Les evitaría tener que prestar atención a sus propios comentarios triviales. Y al mismo tiempo neutralizaría los ruidos callejeros que tan indiscretamente entran en la conversación. Hacer este tipo de música sería la respuesta a una necesidad” (Satie, s/f; en Cage, 2007a, p. 76).

¿Cómo entender esta asimilación de la música al mobiliario, que Satie realiza acá? Una primera aproximación, tentadora desde el punto de vista del paradigma adorniano que venimos presentando, es interpretar las observaciones de Satie (“suavizando los ruidos de los cuchillos y tenedores”, “llenaría esos pesados silencios”, “hacer este tipo de música sería la respuesta a una necesidad”, etc.), en el sentido de una anticipación de la pérdida de libertad que sufriría la música como fenómeno estético en el marco de su producción por la industria cultural, quedando reducida a una mera funcionalización como acompañamiento o incluso ocultación de las relaciones sociales dominantes. Una “música de mobiliario” sería, así, una música concebida como objeto, objeto circunscrito a unos fines específicos que, como tal, no se diferencia de otros objetos. Sin embargo, cabe la posibilidad de otra lectura de esta asimilación de la música con el “mobiliario”. Ya Benjamin, en su texto sobre la “obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, asemejaba el lugar que el arte adquiriría gracias al cine y la fotografía a la arquitectura. Esta observación se dirigía contra el carácter de “obra” del arte, entendido como un objeto separado. Un objeto concluso, cerrado sobre sí mismo. Por el contrario, un arte asimilado a la arquitectura tendría lugar en el medio del habitar humano, y es en torno a esta topología hacia la que la estética es desplazada que se desarrolla la descripción de Benjamin de las diversas características de este “nuevo arte”.

¿Cómo pensar la posibilidad de un desplazamiento análogo para la música, esto es, no una modificación de sus formas o de sus elementos, sino de *su lugar en cuanto tal*? Es precisamente en esta dirección que resulta interesante leer la cita de Satie. Ya lo dice Cage un poco más adelante en el texto: “¿Por qué es necesario prestar consideración a los sonidos de cuchillos y tenedores? Satie lo dice. Tiene razón. Si no, la música necesitaría murallas para defenderse, murallas que no solamente estarán siempre en mal estado, si no que, incluso para poder beber un poco de agua, será necesario pasar al otro lado, cortejando así el desastre” (2007a, p. 80). Los ruidos del ambiente plantearían, entonces, un dilema a la música: seguir insistiendo en su “forma” separada en tanto que “obra”, o replantear el problema de su lugar en otros términos. Esto pasaría por concebir el problema de su totalidad, como sugiere acá Cage, en términos que incluyan también los ruidos del ambiente. Satie se anticipa, en ese sentido, con su concepto de música de mobiliario, a los problemas de la “música concreta” de fines de los años 40’. Esta se define por la ampliación del material propiamente musical de manera tal de incluir el así llamado “ruido” o “sonido ambiente”. Se trata de una posibilidad, como reconoce Cage en otro texto, tecnológica: gracias a la cinta magnética asistimos a una redificación, análoga a la descrita por Benjamin en el cine y la fotografía cuando la técnica de reproducción pasa a estar a la base de la producción misma, del “espacio sonoro” en cuanto tal (2007b, p. 9). Este espacio sonoro se vuelve “total”, y sus “límites están establecidos solamente por el oído” (p. 9).

Sin embargo, surge la pregunta por cuál sería el mejor modo de aprovechar las posibilidades abiertas por este “espacio sonoro total”, si se quiere ir más allá del valor de registro que puede tener como tal la cinta. Aquí entra la otra dimensión de la música contemporánea de Cage con la que Satie entra en diálogo. Ya hemos afirmado que el problema formal en aquel entonces pasaba por aplicar la idea de serie, esto es, la idea de 12 notas o elementos escogidos por el compositor en cualquiera de sus combinaciones posibles como modo guiar una composición, a todos los parámetros del sonido: no solo la frecuencia, sino también a la

duración, la amplitud y el timbre. Con esto, del mismo modo en que con las 12 alturas (estrato de la frecuencia) escogidas serialmente los sonidos tendían a liberarse de su identidad de “notas” fijadas en un sistema preestablecido que admite ciertas combinaciones y proscribía otras en función de una jerarquía fija (así, un “do” cumple, si la tonalidad es “do mayor”, una determinada función y adquiere de antemano relaciones muy específicas con el resto de los sonidos que no admiten variación), su aplicación a los otros parámetros buscaba liberar al sonido de su fijación en las respectivas convenciones (la asociación de cierto tipo de melodías con ciertos instrumentos, por ej.). Sin embargo, es curioso, sostiene Cage, el hecho de que el sistema dodecafónico “no incluye el cero” (2007a, p. 79). Es decir, que a pesar de todas las permutaciones posibles, en las cuales el sonido se libera de su fijación en fórmulas convencionales, permanece sin embargo el hecho mismo de la fijación, la intención de organizar el sonido como una entidad discreta. Satie elaboró, recalca Cage, al menos tres tipos de estructuras de tiempo musical que gravitan en torno al cero:

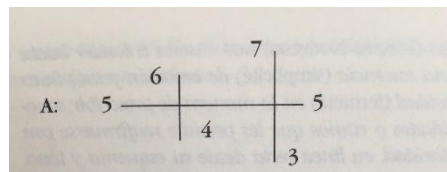


Imagen 2.

Aquí los números corresponden a los compases. La simetría, que sugiere el cero, es horizontal.

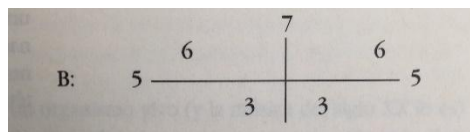


Imagen 3.

Simetría vertical.

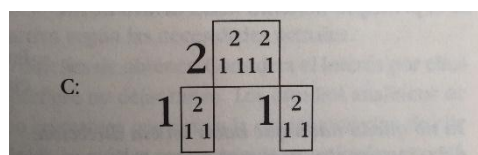


Imagen 4

Simetría geométrica, donde los grandes números corresponden a grupos de compases.

Un sonido, repite Cage, tiene cuatro características: frecuencia, amplitud, timbre y duración. El silencio o el ruido ambiental, por el contrario, tiene solamente duración. Una estructura musical “cero” debería, entonces, gravitar solamente en torno a esta duración desprovista de otros parámetros, “debe ser simplemente un tiempo vacío” (2007a, p. 80). De esta manera, concluye Cage, un “tiempo que es sólo tiempo permitirá a los sonidos ser sólo sonido, y si son melodías folclóricas, acordes de novena irresoluto, o cuchillos y tenedores, ser sólo melodías folclóricas, acordes de novena irresolutos, o cuchillos y tenedores” (p. 81).

2. La música y el “Esto”

Cage ha identificado, en el plano de la música, el silencio como un elemento indispensable. Este es posible de definirse, en relación a los parámetros atribuibles al sonido, como aquello que no posee timbre, ni frecuencia, ni amplitud, sino sólo duración. ¿Cómo se entiende esto? La estructura tradicional del silencio, afirma Cage, tiene que ver con su concepción como contraparte del sonido al interior del discurso musical:

“Antes, el silencio era el lapso de tiempo entre sonidos, útil para una serie de fines, entre ellos la disposición de buen gusto, donde al separar dos sonidos o dos grupos de sonidos sus diferencias o parentescos pueden recibir énfasis; o en la expresividad, donde los silencios de un discurso musical pueden proporcionar pausa o puntuación; o, de nuevo, en la arquitectura, donde la introducción o interrupción del silencio puede dar definición tanto a una estructura predeterminada como a una que evoluciona orgánicamente” (2007c, p. 22)

Ahora bien, sostiene Cage, “donde no está presente ninguno de estos u otros objetivos, el silencio se convierte en otra cosa”, esto es, ya “no es en absoluto silencio, sino sonidos, los sonidos del ambiente” (2007c, p. 22). Es decir, más allá del plano de la intención musical, lo que está afirmando Cage es que el silencio como tal no existe, que la oposición sonido-silencio es arbitraria y que lo que solemos entender por “silencio” corresponde en realidad al amplio espectro de aquellos sonidos que dejamos fuera de la intención musical, “ruido” o “sonido ambiente”. Si penetramos en una cámara sorda, dice Cage, ahí escucharemos, en el aislamiento propiciado por la tecnología, aún dos sonidos: “el sistema nervioso del oyente en funcionamiento” y “su sangre circulando” (2007c, p. 23). La diferencia estriba, para Cage, en que estos otros sonidos, de los que el mundo “está repleto”, “no forman parte de una intención musical” (p. 23), es decir, son involuntarios. ¿Por qué se dice entonces que estos sonidos involuntarios, esto es, “silencio” o “sonido ambiente”, no poseen ni timbre, ni frecuencia, ni amplitud? Porque, precisamente, para que al sonido se le puedan atribuir tales características debe haber una voluntad dispuesta a fijarlas, una intención que nos dejaría, nuevamente, en el plano de la música tradicionalmente entendida.

Para entender de manera más adecuada este “silencio” que Cage identifica con el plano de la duración de un “tiempo vacío” y al que atribuye una no-intencionalidad, es preciso tal vez prevenirse contra dos interpretaciones que podrían desprenderse de las propias referencias utilizadas por Cage. Una es la de atribuir a dicha concepción musical un carácter “místico”, interpretación que podría tener lugar a partir de sus referencias ciertos elementos, figuras o prácticas que suelen incluirse en esta estela como el Zen (aunque él mismo se preguntaba “¿Y qué es hoy en día, en la Norteamérica de mediados de siglo, el Zen?”), al maestro Eckhart (ver “Precusores de la música moderna” de 1949) o su utilización del oráculo I Ching como método de composición (“Music of Changes” de 1951). Cuando pretendemos discutir dicho carácter supuestamente “místico”, nos referimos a una forma de entender el silencio que está aquí en cuestión como una suerte de “realidad en sí” de carácter esotérico, inaprensible para la mente por su carácter espiritualmente más elevado y purificado de cualquier ocupación cotidiana. Por el contrario, pretendemos sostener que el proyecto de aceptar que “un sonido es un sonido y un hombre es un hombre” como sostiene al final de su artículo de 1958 sobre Satie, abandonando las “ilusiones sobre ideas de orden, expresiones de sentimientos y el resto de paparruchas estéticas que hemos heredado” (2007a, p. 82), apunta a una dimensión y una concepción de la música radicalmente profana.

En este punto, resulta útil entender la estructura del lenguaje, y la consiguiente caracterización de Adorno de la tendencia de la “nueva música” a criticar o desprenderse de su “pseudomorfosis” con este, a partir del lugar que en ésta le asigna Agamben a la presuposición a través el recurso a los deícticos o shifter. Hemos hecho ya referencia (ver apartados 1 y 3 del cap. 1) a que, según este autor, la estructura del derecho tendría como fundamento la posibilidad de separar, en su interior, un “hecho” puro o una “vida desnuda” como elemento de referencia del derecho en tanto “excepción”, y que esta posibilidad estaría dada por la propia estructura de la significación lingüística en tanto capaz de incluir en su interior la propia instancia de discurso como elemento no-lingüístico con la cual establecer una relación. En “El lenguaje y la muerte”, seminario de 1982, esto se encuentra tematizado en el sentido de que el problema fundamental de la metafísica, desde la “sustancia primera” aristotélica al “Esto” de la certeza sensible hegeliana y el “Da” del “Da-sein” en Heidegger, habría que comprenderlo a partir de la dimensión de los shifters y la indicación puesta de relieve por la lingüística moderna (Benveniste, Jakobson), mediante los cuales la significación lingüística, en su límite, incluiría la posibilidad de hacer referencia al propio tener-lugar de la instancia de discurso mediante la indicación (“ahí”, “esto”, “ahora”, etc.). Si la metafísica, según Agamben, sigue sin ser “superada” incluso en su versión más nihilista, es porque ella seguiría atrapada en su problema fundamental, a saber: el de una certeza de la instancia de discurso (el “esto”, la “certeza sensible”, etc.) suspendida en un “ya-no” que, en la medida en que sigue intentando fundamentarse en un “querer decir” o “voluntad de significación” (Agamben, 2002, p. 62-63 y 147-148), se sitúa a la espera como un “todavía-no”.

Presuponer o separar de sí un fundamento en el propio tener-lugar del lenguaje, aún cuando este fundamento sea pensado incluso desde siempre bajo la figura del in-fundamento o de la negatividad más absoluta, constituye para Agamben la estructura de la metafísica y lo que en el último tomo de el “Homo Sacer” identificará como “dispositivo ontológico” (Agamben, 2017). Este horizonte supondría, por lo mismo, desde siempre el silencio místico como

posibilidad, negativa y abismal, de la propia voluntad de significación que sigue dominando la comprensión metafísica de algo así como el "ser". A partir de ahí, el propio Agamben define la posibilidad de salir de esta estructura metafísica como una "liquidación de lo místico", esto es, como una experiencia que no postule la idea de un fundamento del lenguaje ni siquiera como un "fundamento indecible" (2003, p. 148). El silencio de Cage no es, en ese sentido, un "esto" indecible, y la crítica de su "pseudomorfosis" respecto al lenguaje, si queremos utilizar los términos de Adorno, estribaría en el hecho de que, al sustraerse como lo hace en Cage del ámbito de la intencionalidad (se trata, recordémoslo, de un silencio definido como el ámbito de los sonidos "no intencionales" e "involuntarios"), lo sustrae de la propia estructura del lenguaje que, voluntad de significación mediante, lo presentaría como un ámbito separado y "en sí", subyacente a todo discurso (musical en este caso).

Los ámbitos del timbre, la frecuencia y la amplitud, en tanto parámetros resultantes del intento de fijar el sonido, caerían así ellos mismos dentro del ámbito de la "pseudomorfosis" con la intención lingüística de significar (y la tarea de la composición serial, tal como la describe Cage en tanto intento por "aplicar la idea de serie a la organización de todos los aspectos del sonido", caería dentro de este horizonte por así decirlo "metafísico", sólo que extremado). Por otro lado, resultaría problemático al menos comprender el parámetro restante, la "duración" en cuanto ámbito en el cual este silencio o "sonido ambiente" tendría lugar, al modo de una suerte de "dato" cuasi "natural" como el que Adorno criticaba en Stravinsky al remitirse a la esfera de los impulsos corporales como si de una esfera musical ontológicamente más "auténtica" se tratara. Existen referencias por parte del propio Cage a Bergson para remitirse a la idea de una coexistencia de lo dispar en esta duración, e incluso habla en ocasiones de que esta nueva concepción de la música debe aprovechar las innovaciones tecnológicas para aproximarse a la "idea contemporánea de cómo opera la naturaleza" (2007b, p. 9). Sin embargo, dado lo que hemos afirmado hasta ahora, es difícil concebir esta "aproximación a la idea contemporánea de la naturaleza" como la simple determinación de una realidad físico-natural subyacente que los medios musicales deberían después intentar fijar con la mayor fidelidad posible. Para entender mejor qué es lo que está en juego en esta duración, revisaremos brevemente el problema del azar y la indeterminación en Cage.

3. Azar e indeterminación en la notación

En el problema de la notación musical en Cage se juega, afirmamos, tal vez el gesto decisivo de su reformulación de la música. En otras palabras, en el uso que Cage da a la partitura como modo de definir aquello que queda determinado en la música y aquello que queda sin determinar, el problema ontológico de la música, o más bien el problema de su ausencia de fundamento en términos ontológicos, adquiere su claridad de realización técnica. Bien se ha destacado el hecho de que, desde temprano, Cage se apropió de manera original de la escritura musical, mostrando una tendencia a reemplazar el modelo de una "representación idealizada" de la música con "algo que se asemeja más bien a un modelo «operativo», como una lista de instrucciones o un conjunto de procedimientos" (Kotz, 2009, p. 130). No pretendemos, en ese sentido, detenernos en la vasta variedad de procedimientos que se

pueden encontrar a lo largo de su trayectoria, pasando desde la inclusión de radios como instrumentos musicales con sus respectivas formas de notación, el uso de las marcas del papel en blanco como forma no intencionada de determinar la fijación de parámetros musicales, la prescripción de acciones “teatrales” como la de repartir naipes entre las cuerdas del piano, entre otras. Ya en su “Músic of Changes”, por ejemplo, la tematización de la no intencionalidad aparece tematizada mediante el uso del procedimiento aleatorio del I Ching como recurso para fijar los diferentes aspectos de la composición (los sonidos, las duraciones, las dinámicas, la estructura y la forma, etc.) de una manera no filtrada por la intencionalidad del compositor. Sin embargo, proponemos leer este problema, el de la no intencionalidad o, si se quiere, de la indeterminación, sobre todo a partir de lo que algunos autores/as han identificado como el tránsito en su obra de una concepción de la música ligada aún a la noción de estructura (o de forma) a una concepción de la música como proceso, donde comienza a adquirir relevancia la noción de “evento sonoro” (Kotz, 2009b, p. 129). Intentaremos mostrar, a su vez, como esta concepción, ligada según nuestro parecer a un gesto que hemos denominado “filosófico” en tanto redefine o reformula el lugar de la música, está estrechamente vinculada a una lúcida comprensión de las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías en el campo de la música.

Este desplazamiento se encontraría en primer lugar en la cinta de grabación. Es en ella donde puede producirse, más allá de la fijación musical en convenciones discretas mediante la partitura tradicional (figuras rítmicas, alturas, estructura de los compases, etc.), la posibilidad de un “espacio sonoro total”, donde cualquier sonido “en cualquier punto” puede “moverse y convertirse en sonido en cualquier otro punto” (Cage, 2007b, p. 9). Es, de alguna manera, esta adquisición del “espacio sonoro total” de una vez por todas lo que vuelve superfluo los métodos “discretos” de fijación musical tradicional (escalas, modos, teorías de contrapunto y armonía, etc.), los cuales se asemejan según Cage a “caminar- en el caso de las notas- sobre doce piedras para vadear un río” (2007b, p. 9). Este “cuidadoso caminar paso a paso” (p. 9) , dice Cage, no es característico de las posibilidades de la cinta magnética, donde la imagen del “río” resulta justa para describir la situación de un espacio sonoro que, en cuanto “total”, no sólo no discrimina entre sonido y silencio, intenciones musicales y no musicales, sino que, en la medida en que no se deja aprehender mediante la fijación de sus parámetros discretos (timbre, frecuencia y amplitud), sólo le resulta adecuada la duración en la que “cualquier sonido” en “cualquier punto” puede “moverse y convertirse” en sonido en “cualquier otro punto”. En otras palabras, la cinta magnética, que presupone el “espacio sonoro total” por su mera existencia, desplaza el problema de la música desde su forma o estructura “arquitectónica” hacia el de la duración.

¿Cómo afecta esto, por ejemplo, al tiempo musical? Ya lo sostiene Cage respecto a la cinta magnética: en ella “un número determinado de pulgadas de cinta corresponde a otros tantos segundos de tiempo” (2007b, p. 11). Esto significa que las notas ya no necesitan aparecer según convenciones rítmicas fijas al interior de la obra (negra, corchea, compás de 3/4, tempo musical, etc), sino que su asignación al tiempo cronométrico de los segundos indicará simplemente el “lugar” en el que, en el espacio de la cinta que es subdivisible hasta el infinito en términos discretos, la nota ha de aparecer. La analogía con los medios de reproducción modernos da un paso más allá cuando Cage describe las posibilidades de composición e interpretación a la que este modo de notación puede dar lugar: es posible, afirma, “dividir

someramente el campo completo de posibilidades”, esto es, la cinta magnética con su “espacio sonoro total”, e “indicar el número concreto de sonidos que se encuentran dentro de estas divisiones” (por ejemplo, entre el segundo 00:24 y el segundo 00:57 han de tocarse 4 notas), pero dejando “elegir al intérprete o montador”. En este caso, prosigue Cage, “el compositor es como el fabricante de una cámara que permite que otro haga la fotografía” (p. 11).

Profundicemos un poco en las implicaciones de esta última afirmación. Cage ha criticado, lo sabemos, la utilización de convenciones discretas (serie o tonalidad, corcheas, la representación formal del tiempo en términos de principio, medio y final, etc.) como modo de fijar el sonido en una pieza musical. A partir de ahí, la tarea que se impone es la de introducir la indeterminación, azar o no-intencionalidad en el horizonte de una música que considere la duración como el único medio capaz de integrar en sí tanto los sonidos intencionados como no-intencionados. Se puede, en ese sentido, concebir una pieza, como lo hace Cage en “Music of Changes”, donde todas sus dimensiones (forma, procedimiento nota por nota, materiales) sean el resultado de operaciones aleatorias (que se obtienen por medio de un uso adecuado de los correspondientes diagramas de 64 elementos propios del oráculo chino I Ching), de modo tal que aquí la pieza “identifica al compositor con cualquier eventualidad” (Cage, 2007d, p. 35). Sin embargo, con esto no basta. El propio Cage, a medida que avanza su proceso de exploración de los medios, se mostrará crítico con dicho procedimiento. Al respecto, afirmará que en esta pieza al intérprete no le está permitido, como al compositor, identificarse con cualquier eventualidad: su función se asemeja a la de “un contratista que, siguiendo el plano de un arquitecto, construye un edificio” (p. 36). No le está permitido, en otras palabras, y dado que su notación está, por más aleatoria que sea, “determinada en todos los sentidos”, “interpretar desde su propio centro, sino que debe identificarse tanto como le sea posible con el centro del trabajo tal como está escrito” (p. 36). Aquí está presente, de manera radical, la crítica de Cage al concepto de “obra” en cuanto tal: una obra de procedimientos aleatorios, en donde los sonidos se han “unido para controlar a un ser humano, el intérprete”, da a la obra “el inquietante aspecto de un monstruo de Frankenstein” (p. 36). Para Cage, se trata de una situación que no es inédita, sino por el contrario, que es “característica de la música occidental, cuyas obras maestras son sus ejemplos más aterradores” (p. 36), situación por lo demás implicada de principio a fin por elementos políticos: “cuando conciernen a la comunicación humana simplemente pasan de monstruo Frankenstein a Dictador” (p. 36).

La no intencionalidad, entonces, se ve interrumpida cuando pasamos de la indeterminación como posibilidad *al interior* de la obra a la obra como *objeto completamente determinado* que demanda una plena identificación a quien se sitúa frente a ella, en este caso el intérprete. Aquí, Cage es plenamente consciente del carácter de relación social inherente a la obra (cosa por lo demás implícita en los análisis de Adorno y Benjamin, con la diferencia de que mientras para Adorno esta relación no podía pasarse por alto sino tan sólo criticarse dialécticamente, para Benjamin los medios técnicos propiciaban el lugar para una práctica política que contuviera en sí misma la posibilidad de abolir dicha relación), y también plenamente consciente de que la crítica a dicha relación no pasa por una simple declaración de principios o gesto discursivo, sino por la realización de un gesto técnico adecuado. Aquí,

Cage utiliza como ejemplo de la introducción de la indeterminación en la interpretación la pieza “Intersection 3” de Morton Feldman, un compositor más joven a quien Cage se sentía bastante afín. Esta composición se encuentra, según Cage, en algunos aspectos determinada y en otros indeterminada, con excepción del método, esto es, el procedimiento nota por nota, el cual es “completamente indeterminado” (2007d, p. 36). Esto se da por la función límite que cumple, al interior de la “obra”, la anotación espacial del tiempo. En la pieza, la forma global corresponde a una “continuidad de distinta intensidad”, continuidad que está dada por la continuidad de diversos sonidos determinados por la especificación del timbre (piano), sonidos a su vez relativamente particularizados (se determinan límites de registro: alto, medio, bajo). Una función de determinación la cumplen a su vez las casillas como unidades de tiempo en dicha continuidad. Pero estas casillas, que surgen del uso de papel milimetrado por parte del compositor para la notación (volviendo, por lo tanto, a la equivalencia entre longitud de la cinta y segundos cronométricos), cumplen según Cage una función análoga “a la de una luz verde en el control de vías metropolitana” (p. 36). Esto es,

“el intérprete es libre de tocar el número de sonidos dados en el orden indicado en cualquier momento de la duración de la casilla, como cuando al conducir un automóvil podemos cruzar una intersección en cualquier momento mientras dura la luz verde” (Cage, 2007d, p. 36)

La analogía de la fotografía para ejemplificar la función del intérprete en la casilla, en cuyo lugar “es libre de tocar el número de sonidos dados en el orden indicado en cualquier momento de la duración” (Cage, 2007d, p. 36), es nuevamente traída a la luz: la “función del intérprete en el caso de Intersection 3 es la de un fotógrafo que al hacerse con una cámara la usa para tomar una instantánea. La composición permite un número infinito de éstas, y al no estar construida mecánicamente, no se agotará” (p. 36). La fotografía permite aquí entender de qué es lo que se trata cuando lo que se busca es de incluir, en la notación, la indeterminación como un elemento externo a la “obra” y que impide que esta se cierre sobre sí misma. Sin duda la fotografía, así como la “casilla” en tanto “unidad de tiempo”, conserva el mínimo de “puntuación” necesario para la notación, algo así como la discreción en tanto indicación de un puro “hay”, pero alcanza al mismo tiempo un umbral es que esta queda libre de cualquier contenido específico: en la fotografía, el instante libre de cualquier soporte material, en la “casilla” este mismo libre de cualquier preconcepción dada por la memoria colectiva o el capricho individual del compositor. El elemento específico de la música, la duración, no tiene lugar al interior de la obra, pero esta última se construye de tal manera que pasa a ser un medio en el cual dicha duración puede, *eventualmente*, llegar a tener lugar.

Sin duda, aquí la posibilidad de una música que incluya los sonidos no-intencionados del ambiente (incluido ese “ambiente” que constituye la no-intencionalidad del intérprete) alcanza su grado de formulación técnica. En el espacio indicado por la casilla temporal puede tener lugar una variedad infinita de posibilidades. Cage indica algunas, concibiéndolas como procedimientos que antes estaban a la base de la determinación de la “obra” de parte del compositor y que ahora pasan a formar parte como eventos de la duración entendida como “espacio sonoro total”. El músico puede, prosigue Cage, interpretar “Intersection 3”:

“de una forma organizada susceptible de someterse con éxito a un análisis. O puede llevar a cabo su función de fotógrafo de un modo que no esté conscientemente organizado (y por

tanto no sujeto a análisis) -ya sea arbitrariamente, tanteando su camino, siguiendo los dictados de su ego; o prácticamente sin darse cuenta, penetrando la estructura de su mente hasta un punto de los sueños, siguiendo, como en la escritura automática, los dictados de su mente subconsciente; o hasta un punto en el inconsciente colectivo del psicoanálisis jungiano, siguiendo las inclinaciones de la especie y haciendo algo de interés más o menos universal para el ser humano; o hasta el «sueño profundo» de la práctica mental hindú, la Tierra del Maestro Eckhart, indentificándose allí con cualquier eventualidad-. O puede llevar a cabo su función como fotógrafo arbitrariamente, saliendo de la estructura de su mente hasta el punto de la percepción sensorial, según su gusto; o prácticamente sin darse cuenta, con el uso de alguna operación exterior a su mente: tablas de números aleatorios, según el interés científico en la probabilidad; u operaciones de azar, identificándose allí con cualquier eventualidad” (Cage, 2007d, p. 36).

Es por esto que se ha dicho que el paso en Cage de una concepción de la música como estructura a una en tanto “evento sonoro” pasa, en el plano técnico musical, principalmente a partir de una consolidación de su tendencia, presente desde un comienzo, a concebir la notación principalmente en su calidad de marco temporal. Esta alcanza su verdadera dimensión cuando el “evento sonoro” ya no se encuentra representando en la partitura, sino tan sólo indicado, permaneciendo el mismo indeterminado. Como sostiene Liz Kotz, “se entiende que el concepto de «evento sonoro» emerja por sí solo a partir de este empleo de la estructura como matriz preexistente que funciona única y exclusivamente como contenedor, un marco temporal capaz de abarcarlo todo, de reunir en su seno todos los sonidos, incluido el silencio” (2009b, p. 129). Esto se puede observar en la función que cumplen en Cage, sobre todo en sus últimas obras, los denominados “paréntesis de tiempo”. Estos, cuando están concebidos de manera flexible (también pueden concebirse de manera fijada, estableciendo duración, dinámica, altura, etc.), indican simplemente el “espacio” de segundos entre los cuales un sonido cualquiera (determinado por el compositor o el intérprete) puede aparecer. Así, por ejemplo, la pieza Four6, denominada así por ser la sexta pieza de una serie destinada a ser tocada por cuatro intérpretes, está hecha para “cualquier modo de producir sonidos” (“for any way of producing sounds”). En ella, cada intérprete debe determinar 12 sonidos cualquiera, los cuales se pueden interpretar libremente en el marco indicado por dichos “paréntesis de tiempo”. La partitura, así, sólo indica los lugares en el marco del cronómetro en los cuales los sonidos previamente escogidos por los intérpretes pueden aparecer, dejando el resto a la indeterminación del momento en que el evento sonoro se llevará a cabo. La partitura, por ejemplo una de las partes que corresponden al intérprete 3, se ve así:

FOUR⁶

PLAYER 3

JOHN CAGE

0'00" ↔ 0'45" 0'30" ↔ 1'15"
10

0'00" ↔ 1'30" 1'00" ↔ 2'30"
2

1'10" ↔ 1'25" 1'20" ↔ 1'35"
8

1'15" ↔ 2'15" 1'55" ↔ 2'55"
6

2'00" ↔ 3'30" 3'00" ↔ 4'30"
10

2'55" ↔ 3'10" 3'05" ↔ 3'20"
12

2'55" ↔ 4'10" 3'50" ↔ 5'00"
8

4'00" ↔ 5'30" 5'00" ↔ 6'30"
11

A watermark for @lle-noten.de is visible in the lower right quadrant of the score.

Imagen 5. Una de las partes del intérprete 3, para la pieza "Four6".

Nótese cómo aquí ninguno de los elementos musicales tradicionalmente concebidos (ritmo, melodía, forma de desarrollo, etc.) está representado sin que, por ello, dejen eventualmente de poder tener un lugar en el marco de dicho acontecimiento (nada prohíbe que las notas

interpretadas sigan cierto patrón rítmico convencional, o que una melodía convencional pueda aparecer en el marco de una guitarra, una grabadora o una voz como “forma de producir sonidos”). Lo único fijado de antemano son los “paréntesis de tiempo”, que tienen lugar en el espacio cronometrado de la cinta como medio que posibilita la duración o el “espacio sonoro total”, y los números que indican el sonido correspondiente a cada paréntesis de tiempo. No existe, como no lo existía en la “Intersection 3” de Feldman, ninguna “forma” que se encuentre en el lugar de representante de un “contenido” musical: esta admite, como la obra de Feldman, un “número infinito” (2007d, p. 36) de versiones. Si se puede hablar aquí de “forma” o “estructura”, esta posee una función completamente distinta. No hay “obra” propiamente tal, al menos no en su sentido tradicional. Tal vez la “obra” de Cage que represente de manera paradigmática este gesto sea “4:33”, cuya partitura hemos colocado al comienzo de esta sección.

4. El lugar del acontecimiento

Más allá de los gestos que han quedado fijados en tal o cual pieza musical, nos interesa entender el trabajo de Cage en su conjunto como intento por delimitar un *topos*, un lugar específico de la música en el medio de las nuevas tecnologías. Lo que se vuelve posible en este medio sería, tal como lo concibe Cage, una música que ya no prescribe nada, ningún tipo de comportamiento o emoción en específico. Pero esto no significa de ninguna manera que las emociones o las acciones, en toda su diversidad, no puedan tener lugar en ella. Se trata de una música que, a diferencia de lo que sería la música concebida tradicionalmente, no se basa en la exclusión, sino que, al identificar el silencio o “sonido ambiente” como su lugar propio, incluye los medios de la música tradicional como posibilidades suyas. Sólo así, afirmamos, es posible comprender por ejemplo el lugar de la “música pop” más allá su conceptualización en el marco frankfurtiano de la “industria cultural”, la sociología de las “identidades colectivas” o la aceptación estadística del gusto privado del “consumidor”. Si la música, tal como la concibe Cage, no prescribe emociones y comportamientos pero tampoco los excluye, es porque ella tampoco es una “forma” cerrada que pueda oponerse no sólo al intérprete, sino al factor de indeterminación que opera en la propia escucha del público o usuario.

Una música que no prescribe es una música, dice Cage, que se ha liberado de la necesidad o el deseo de controlar los sonidos, de proyectar sobre ellos nuestras intenciones. El esfuerzo humano debe estar puesto, dice Cage, en descubrir “los medios para permitir que los sonidos sean ellos mismos, no vehículos para teorías elaboradas por los hombres o expresiones de los sentimientos humanos” (2007b, p. 10). Todo estriba, sin embargo, en saber qué se entiende acá por “sonidos”, qué implicaría dejar que estos sean “ellos mismos”. Resulta difícil pensar, aún cuando en este y otros lugares Cage asimile estos “sonidos” a una idea más adecuada de la “naturaleza”, que aquí se trata de alcanzar una realidad del sonido más acorde a su “naturaleza” por medio de una objetivación más precisa de éste en tanto “realidad en sí” contrapuesta a la experiencia humana de escucha. Todo parece indicar, por el contrario, que aquí la escucha humana, así como todas las respuestas que esta escucha pueda desencadenar, forman parte del acontecimiento sonoro en cuanto tal. Es por eso que Cage, ante la perspectiva de que el proyecto de dejar que los sonidos “sean ellos mismos” parezca temible

a algunos, sostendrá que, bien visto, “no hay razón para alarmarse” (2007b, p. 10). A continuación, puntualiza:

“Oír sonidos que son simplemente sonidos hace que la mente teorizadora comience inmediatamente a teorizar, y los encuentros con la naturaleza despiertan constantemente las emociones de los seres humanos. ¿Una montaña no nos produce un involuntario sentimiento de asombro? ¿Unas nutrias en un riachuelo, un sentimiento de alborozo? ¿Una noche en el bosque, un sentimiento de miedo? ¿No es cierto que la lluvia al caer y la niebla al levantarse sugieren el amor que une a la tierra y al cielo? ¿No es repugnante la carne en descomposición? ¿No nos provoca dolor la muerte de un ser querido? ¿Y hay un héroe más grande que la más humilde planta cuando crece? ¿Qué hay más furioso que el destello del relámpago y el sonido del trueno? Estas réplicas a la naturaleza son mías, y no se corresponden necesariamente a las de otro. La emoción se produce en la persona que la siente. Y los sonidos, cuando se les permite ser ellos mismos, no requieren que quienes lo oigan lo hagan insensiblemente” (Cage, 2007b, p. 10)

Que, apenas los sonidos sean ellos mismos “la mente teorizadora comience a teorizar” y que, de manera análoga a los encuentros con la naturaleza, se despierten “las emociones de los seres humanos” recuerda de manera no por cierto casual a la idea de “percepción distraída” que Benjamin situaba a la base del modo de recepción del cine y en general del arte producido por las nuevas tecnologías. Las emociones, así como las “huellas mnémicas” de la memoria involuntaria (tercer apartado del cap. número 2), siguen teniendo un lugar, sólo que ellas ya no son, como en la obra de arte tradicional, susceptibles de una apropiación “total” y definitiva por medio de su proyección en la obra de arte en cuanto lugar de reunión -semejante en esto al culto- de la experiencia colectiva en su totalidad. Estas se encuentran, en cuanto distraídas, presentes como factor indeterminado (no-intencionales) de un proceso que no conoce realización ni apropiación definitiva. De la misma manera que ya no son las personas las que van hacia la obra de arte sino que, estando esta en el medio de su habitar, son estas las que se acercan a su experiencia en medio de su distracción como encuentro *ocasional*, sólo una música sin objetivo puede llegar eventualmente a hacer que la vida participe en ella de la misma manera en que estos participan de ella:

“¿Los sonidos no tienen objetivo! Simplemente, son. Viven. La música es esta vida de los sonidos, esta participación de los sonidos en la vida, que puede convertirse -aunque no voluntariamente- en una participación de la vida en los sonidos. En ella misma, la música no nos obliga a nada” (Cage, 1981, p. 81; en Pardo, 2009, p. 52)

Esto significa también que la música tal como la entiende Cage no presupone ningún colectivo ideal, tal como lo identificaba Adorno en la forma misma de una música polifónica que puede, eventualmente, llegar a entrar en contradicción con las butacas vacías de un teatro o con el contenido individual de los sentimientos que allí se pretenden expresar. La “música”, dice Cage, entendida como “separación imaginaria entre el oído y los demás sentidos”, “no existe” (2007e, p. 14). Si esta no necesita representar de manera ideal ningún colectivo es porque, de alguna manera, esta forma siempre parte de un continuo más amplio, no está cerrada en sí misma: como dice el músico norteamericano, “un sonido no consume nada”, más bien sin él “la vida no sobrepasaría el instante” (p. 14). Sea la distracción que acompaña a otros sentidos en la ocasión misma de la audición de una pieza particular (“He observado

que al escuchar un disco mi atención se va hacia un objeto móvil o un juego de luz”), sea la satisfacción de una necesidad vital (recordemos cómo, en su artículo sobre Satie, al argumentar contra las “murallas” que la música erige menciona el absurdo que está contenido en la posibilidad de que la música entre en conflicto con el hecho de pararse e ir a buscar agua), o sea la acción como marco de continuidad en el que la música entra y sale (la acción relevante, dirá Cage, es “teatral”, en tanto este “surge para seguir surgiendo” y respecto al cual “cada ser humano está en el punto óptimo de recepción”), la música aquí no puede entenderse bajo ningún aspecto en su forma separada de “obra”, sino como una ocasión para la experiencia (Cage, 2007c). En esta experiencia, y sólo en ella, la música encuentra su continuidad, sea esta el oído singular de cada persona (ya no existe una instancia central que le de una forma acabada a la música: “los puntos centrales donde tiene lugar la fusión son muchos: los oídos de los oyentes donde quiera que estén”), el recuerdo involuntario que coexiste o no con ella, la acción de tal o cual individuo que “surge para seguir surgiendo”. Como sostiene Cage en su conversación con el poeta Joan Retallac en *Words* (2013), la música no es algo que preceda a los individuos respecto a lo cual ellos se acoplan, sino que surge de su estar juntos. En otras palabras, la música tal como está concebida aquí no representa un colectivo con el que los individuos separados deben identificarse sino que, como la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica según Benjamin, supone o exige más bien un colectivo que se apropie de ella en su habitar. Exige, en otras palabras, un *uso habitual*.

Conclusión

Es posible identificar en la caracterización del silencio y la indeterminación, en la redefinición de la notación y de las funciones del compositor, el intérprete y el oyente en Cage, un intento por delimitar un *topos* específico. Este definiría el lugar específico de la música más allá de su “pseudomorfosis” con el lenguaje, para utilizar los términos de Adorno. Si esta última comprensión suponía en la música una “segunda naturaleza” dada por su unidad organizada de sentido, las modalidades de su articulación concreta (“frases”, “periodos”, “puntuaciones”, “silencios”, etc.) y, en última instancia, su remisión a una intención de significado (la obra musical como un “esto” determinado), elementos ante los cuales la “nueva música” y la teoría misma de Adorno se mantenían en una relación crítica, el gesto de Cage supera esta relación crítica de la música con el lenguaje en dirección a una redefinición de su lugar en función de una comprensión más cabal de las condiciones técnicas que la posibilitan. Esta pasa, en primer lugar, por una valoración más justa de las posibilidades que conlleva la cinta magnética, de manera análoga a como la valoración de las posibilidades del cine por parte de Benjamin lo llevó a redefinir el lugar de la obra de arte en general en el contexto moderno de su reproductibilidad técnica.

Por otro lado, el gesto de Cage cabe caracterizarlo como filosófico en la medida en que su reformulación de la música coincide, si seguimos acá a Agamben, con el lugar mismo del pensamiento. Esto nos permite, por lo mismo, fijar retrospectivamente algunas

consideraciones sobre el proyecto agambeniano de delimitar una topología del lenguaje. Esta se vuelve posible en el mismo lugar que ha vuelto posible la desidentificación en Cage de la música con el lenguaje, y por lo tanto ha de remitirse a las mismas condiciones técnicas que están a la base del planteamiento musical del primero. Sólo a partir de éstas es que puede surgir algo así como un *límite* del lenguaje que permita trastocar su lugar, con la consiguiente delimitación arqueológica del campo del derecho y la geografía que se abre con la *cualseidad* del ser mediante los conceptos de ejemplo y de hábito. Es más: es posible sostener que el concepto-límite elaborado por Agamben para pensar la política, el de la forma-de-vida, se asienta, en tanto relación con un “inapropiable” (2007, p. 162), en una experiencia que tiene como base el azar como posibilidad.

Esto resulta claro si nos remitimos a una de las referencias de las que se sirve Agamben para elaborar su concepto de forma-de-vida, relacionada con el prefacio a “La vida de los hombres infames” elaborado por Foucault. En dicho texto, que pretendía servir de introducción a una recopilación de archivos tales como registros de internación o cartas de encarcelamiento, Foucault habría intentado rescatar el carácter de ciertas vidas que, tal como destaca Agamben, fueron “puestas en juego” por completo en dichos discursos, arriesgando y dejando que fueran decididos de una vez por todas en ellos “su libertad y su desventura” (Agamben, 2005, p. 88). Precisamente en cuanto una forma-de-vida, es decir, una vida que en su forma de vivir se juega el vivir mismo, es algo que “no existe todavía en su plenitud” (Agamben, 2017, p. 407) es que indicios de ella sólo pueden encontrarse actualmente en lugares como los registros patográficos o los archivos de la policía: sólo allí se testimonia una experiencia “en la cual la vida *que* fue vivida se identifica punto por punto con la vida *para lo cual* fue vivida”, de manera tal que la segunda fue “jugada y olvidada sin reservas en la primera, aún a costa de perder toda dignidad y toda respetabilidad” (p. 406). Pues bien, como recuerda el propio Foucault en el prefacio, no es más que el azar lo que ha hecho que tal o cual vida haya quedado marcadas con la forma definitiva que les dio el poder (así como ha sido azar lo que ha hecho que tal o cual vida sea recuperada del archivo por el investigador) (Foucault, 1996). Tal vez sólo comprendiendo el azar como su más íntima posibilidad, es decir, más allá del sello de gloria o infamia que la historia pretende escribir de manera definitiva sobre los actos, es que puede ser llevada a cabo una reapropiación de la experiencia entendida como forma-de-vida tal como lo plantea Agamben. Y esta comprensión tiene un fundamento tecnológico.

Lo mismo se puede decir respecto al *ser cualsea*. El ser cualsea es el ser que aparece en el espacio de lo indeterminado, y precisamente *en cuanto indeterminado*: es el ser del colectivo que se ha apropiado de su propia indeterminación, que la ha querido en cuanto tal. Pero no se trata aquí de aplicar conceptos filosóficos a una producción musical, como si la música de Cage se tratara de una aplicación de los conceptos de Agamben u otros autores. Es, más bien, el indicar de lo que se trata aquí: sí, más allá de la ontología, el pensamiento de Agamben se orienta hacia una topología del lenguaje y de la regla cuyo límite conlleva la signatura de lo “musaico”, es en esta zona que la “música” se plantea en Cage como problema técnico. Su planteamiento es ya un paso más allá de la ontología, sin por ello dejar de ser pensamiento. En él, la “indicación” se resuelve, más allá de cualquier presuposición de un “esto” ontológico, en una pura exposición: problema técnico, apertura de una zona o medio de experimentación. Por lo mismo, si bien nos parecen interesantes las sugerencias de entender

la experimentación cageana en los términos de una teoría de la multiplicidad (Joseph, 2009a), habría que tomar la precaución de no tomar esta idea, ni la referencia que conlleva a autores como Deleuze o Bergson, en términos de una “ontología de lo múltiple” ni de una aplicación a su música de conceptos generados en otro contexto o situación. Hay, primero, que permanecer en el medio de producción expuesto por Cage y en los pensamientos que a partir de ahí se puedan generar. En esto, creemos, intentamos haber seguido de cerca a Adorno.

Decir que la música de Cage es también pensamiento implica que ella contiene no tanto una música “específica” (determinadas “obras” dispuestas a ser clasificadas en relación a otras obras) como una interpretación de la tradición musical precedente. En cierto sentido, *aún no hemos escuchado nada*. No se trata de juzgar la música precedente ni de situar a Cage en un lugar excepcional en esta misma tradición, sino de encontrar a partir de Cage los conceptos para comprender lo que tal vez siempre ha estado ya-ahí, escuchar nuestra propia escucha. ¿De qué conceptos se trata? Es sólo tras haber pasado por Cage que se nos ha dado la posibilidad de pensar.

Bibliografía

- Agamben, G. (1989). *Idea de la Prosa*. Barcelona: Ediciones 62
- _____ (1996). *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos
- _____ (1998). *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos
- _____ (2003). *El lenguaje y la muerte*. Valencia: Pre-textos
- _____ (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- _____ (2006). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos
- _____ (2007). *Infancia e Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- _____ (2010). *Signatura rerum*. Barcelona: Anagrama
- _____ (2012). *Opus Dei. Arqueología del oficio (Homo Sacer II, 5)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- _____ (2013). *Altísima Pobreza. Reglas monásticas y forma de vida (Homo Sacer IV, 1)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- _____ (2016). *La música suprema. Música y política*. Disponible en <https://ficcionalarazon.org/2016/04/11/giorgio-agamben-la-musica-suprema-musica-y-politica/> (Traducción de Manuel Ignacio Moyano)
- _____ (2017). *El uso de los cuerpos. Homo Sacer IV, 2*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- _____ (2017). *¿Qué es la filosofía?*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo (Traducción de Mercedes Ruvitoso)
- Adorno, Th. & Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta
- Adorno, Th. (1966). *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur
- _____ (1984). *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus
- _____ (1998). *Minima moralia*. Madrid: Taurus
- _____ (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal Recuperado de https://monoskop.org/images/0/0a/Adorno_Theodor_W_Teoria_estetica_ES.pdf
- _____ (2006). *La forma en la nueva música*. En *Escritos musicales I-III*. Madrid: Akal
- _____ (1997). *Fragmento sobre las relaciones entre música y lenguaje*. *Revista Colombiana de Psicología*. (5-6), 174-177.
- Aristóteles (1988). *Primeros analíticos*. En *Tratados de lógica (Organon) II*. Madrid: Gredos
- Baudelaire, Ch. (2004). *Las flores del mal*. Madrid: Visor
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México DF: Itaca
- _____ (2006). *El origen del 'Trauerspiel' alemán*. En *Obras I, vol. 1*. Madrid: Abada
- _____ (2012). *Sobre algunos temas en Baudelaire*. En *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna cadencia
- Buck-Morss (1981). *El origen de la dialéctica negativa*. México DF: Siglo XXI
- Cage, J. (2007a). *Erik Satie*. En *Silencio*. Madrid: Ardora
- _____ (2007b). *Música experimental*. En *Silencio*. Madrid: Ardora
- _____ (2007c). *Cambios*. En *Silencio*. Madrid: Ardora
- _____ (2007d). *Indeterminación*. En *Silencio*. Madrid: Ardora

_____ (2007e). Música experimental: Doctrina. En *Silencio*. Madrid: Ardora

_____ (2013). Words. Santiago: Metales pesados

Deotte, J.L. (2013). Walter Benjamin y el inconsciente constructivo de Sigfried Giedion. *Revista del Instituto de Filosofía de la Universidad de Valparaíso*. N°1, 55-62, <https://doi.org/10.22370/rhv2013iss1pp55-62>

Fleiser, P. (2011). El canto de la vida: animalidad, comunidad y música en un cuento de Giorgio Agamben. *Revista Instantes y Azares: Escrituras Nitszcheanas*. N°9, 249-259

Foucault, M. (2006). La vida de los hombres infames. En *La vida de los hombres infames*. La Plata: Altamira

Honneth, A. (2009). Patologías de la razón. Madrid: Katz

Jameson, F. (1991). El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona: Paidós

Joseph, B.(2009a). Azar, indeterminación, multiplicidad. En *La anarquía del silencio*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani

Kant, I. (1876). Crítica del juicio. Madrid: Librerías de Francisco Iravedra, recuperado de [http://manuellosses.cl/VU/Kant%20immanuel%20 %20Critica%20del%20juicio.pdf](http://manuellosses.cl/VU/Kant%20immanuel%20%20Critica%20del%20juicio.pdf)

Kotz, L. (2009b). Estructuras cageanas. En *La anarquía del silencio*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani

Marx, K.(2007). Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse). México DF: Siglo XXI

Pardo, C.(2009). Del tiempo suspendido. John Cage. Paisajes imaginarios, conciertos & Musicircus. Castellón: Espai d'art contemporani

Perry, J. (2014). "A quiet corner here we can talk": Cage's Satie, 1948-1958. *Contemporary Music Review*. Vol. 33, 5-6, 458-511, <https://doi.org/10.1080/07494467.2014.998415>

Rabelais, F. (1534). Gargantúa y Pantagruel. Traducción de Editorial El perro y la rana (Caracas, Venezuela). Recuperado de <https://ww2.lectulandia.com/autor/francois-rabelais/>