

CONTRATIEMPO

Backbeat

Miguel COPÓN y Ana ZUGASTI
Universidad Autónoma de Madrid

BIBLID [(0213-356)9,2007,105-122]

Fecha de aceptación definitiva: 12 de enero de 2007

RESUMEN

La tensión psíquica que consigue la música encuentra en la diferencia entre distintos planos –memoria y olvido, repetición y variación, éxtasis y cambio, espera y sorpresa– una de sus fuerzas fundamentales para impresionar a nuestra percepción. Asumiendo tal base, este artículo examina la progresiva deconstrucción de la temporalidad rítmica tradicional, así como los distintos grados de subversión que componen el desarrollo de lo sonoro.

Palabras clave: Música, estética, arte, tiempo, ritmo.

ABSTRACT

The psychic tension that music attains finds in the differences among different levels –memory and forgetting, repetition and variation, climax and change, expectations and surprise– one of its main pillars in order to impress our perception. Assuming such a premise, this article examines the gradual deconstruction of traditional rhythmic temporality, as well as the different layers of subversion that make up the development of sound.

Key words: Music, aesthetics, art, time, rhythm.

Brillar un momento para después explotar: de ese modo define la Estética de Adorno las artes del tiempo, entre las que figuran la música y el teatro. Late en ellas, en su más recóndito interior, una sustancia negadora, un espacio construido mediante la negación activa de su posición –la indisposición–, un trajín constante de sístole y diástole físico, que promueve la inquietud como su único motor. Las ideas que añade Adorno cumplimentan este esquema: no querer durar, brillo efímero, explosión –movimiento excesivamente rápido– en cuanto «antítesis de una cosificación sin la que no existen y sin embargo las ahoga»¹. Afortunadamente, la dialéctica de Adorno no tiene fin, es una fuga enloquecida a la que en cuanto se le resta la resolución, sea hegeliana o beethoveniana, tan sólo queda el *pólemos* tenso entre espacios. Si conseguimos otra perspectiva sobre este punto, no será este artículo sino un juego de puntos de vista sobre las tensiones clásicas que componen el desarrollo de lo sonoro. En las artes que tradicionalmente asociamos al tiempo, como la música, el teatro o la ópera, así citadas por Adorno, la tensión entre lo concentrado y lo difuso aparece con particular claridad. Si traemos a imagen, si recordamos cualquier pieza u obra sonora podremos tener de ella una presencia inmediata, medida por un recuerdo medio, formulado a través de una imagen compleja, en la que se resume vertiginosamente su trayecto. La hilazón entre este traer a imagen y crear queda definida, en todo caso, como partida. Si pensamos en la *Novena Sinfonía* de Beethoven, para trabajar con la más tópica de las presencias, en ese nombre reflejamos o recogemos nuestro recuerdo del desarrollo de la pieza, que en ese momento se muestra a la vez y literalmente sinfónica y sinóptica: la presencia inmediata se muestra en un *reprise* ubicuo, eficaz ante la imposibilidad de recuperar toda la presencia y el desarrollo temporal de la pieza, pero que se construye mediante unas pautas mnemotécnicas dependientes de la percusividad con que la imagen y la estructura de construcción del recorrido temporal ha sido elaborada y presentada, para ser fijada en nuestra memoria.

* * *

El recuerdo deriva de esa eficacia compositiva. Continúa perteneciendo no sólo a una técnica reproductiva, sino a un traer delante creativo. La imagen media es el recorrido de un gesto, fijado por las líneas resumen del recuerdo. Si escuchamos a Matisse cuando define al dibujo como la memoria de un ademán del cuerpo, diríamos con él que los recuerdos o imágenes medias que resumen una estructura de orden espacio temporal, son radiografías de las fuerzas de construcción de la obra: el recuerdo es el dibujo temporal de la memoria, su fijación flexible. Del mismo modo, esa imagen media y medida figura en todo el resto de las artes, en cuanto buenas hijas de Mnemosine. Si derivamos a la Arquitectura,

¹ ADORNO, Th. W., *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980, p. 46.

visitada por el tópico de música congelada, nos daremos cuenta de que el nombre, en cuanto resumen abstraído de un desarrollo móvil de características del objeto, al que somete a la estabilidad de su presencia cosificada, opera del mismo modo en que hemos referido el término «Novena Sinfonía de Beethoven». En él disparamos el proceso de evocación, que puede tener una enorme cantidad de variaciones en cuanto a profundidad de datos, claridad en la reconstrucción, concreción de la imagen, error y ruido, pero que sirve de imagen/medio de intercambio y que asume su valor de resumen comunicacional flexible en diferentes discursos, entre diversas series de ordenación de datos. Desde el punto de vista estético sobre este término, al que debemos suponerle una elaboración más densa de los contenidos, esta imagen seguiría teniendo el mismo grado de tensión ambigua, de resumen medio hermenéutico e interpretativo, en el que tenemos más y menos de lo que el signo es capaz de entregar y de lo que en verdad presenta. «Novena sinfonía» corresponde a una imagen temporal concentrada, toda vez que no podemos abarcar la totalidad de la experiencia, en toda su complejidad y viveza, con la necesidad que cubre la palabra, con su calidad eficaz de resumen vital, que a su vez es la resta necesaria de presencia frente al objeto «completo». Las comillas indican que el objeto no puede estar perfectamente aprehendido más que como una tensión, y que su cumplimiento es un fracaso, como cabía esperar, o si preferimos otro nombre, una espera defraudada. Este último desvío nos presenta, subrayadas, características comunes a todo objeto, objetivables a su vez desde la tensión experimental que la estética y el arte observan y/o producen: la inabarcabilidad y la oposición (como marcas etimológicas en *objectum*) son características del objeto expresado por el diálogo tenso, sea con un sujeto, al modo hegeliano, sea con las ramificaciones y anfractuosidades que el pensamiento abrió tras Nietzsche para definir los términos en relación, que irán progresivamente multiplicándose abismáticamente. Un edificio es inabarcable, ya que no podemos traer a presencia, sinóptica, sinfónica, sinestésica, fenomenal, todas sus posibles vistas y sensaciones. Cuando conocemos un edificio lo hacemos mediante un desarrollo temporal, incluido dentro de la categoría de lo arquitectónico, que marcaría un perfecto proceso de puntos de vista, estudiado con habilidad en la estética hegeliana, entre lo centrado y lo ambiental, lo personal y lo colectivo, o si se quiere, lo humano, concreto y anecdótico y la visión de totalidad del pueblo o de los dioses. El paralelismo que hemos iniciado entre reconstrucción imaginaria y creación puede seguirse aplicando como una serie experimental en todo lo dicho. El ojo necesario para reconocer la arquitectura no es ya el bizantino o cristiano que se reconoce en iconos o retratos, sino el colectivo y circunspecto que lee la arquitectura (ojo de Argos) al que se añade la temporalidad de un recorrido. La arquitectura se pasea, se recorre y reconstruye: esa reconstrucción es ya una interpretación, en cuanto selecciona los materiales y vistas para elaborar la imagen media que percutirá en el recuerdo, o serán almacenadas en él mediante la *repetición*, el estudio, el establecimiento de un rito mediante el cual la memoria pueda acostumbrarse –como un bajo continuo– a mantener esa información aún tensa, bajo la carga de lo consciente,

pero disponible, de modo inmediato o de modo involuntario. Las obras que han repercutido en nosotros son aquellas que han dejado un trazo indeleble en nuestra memoria, y que han formado nuestros recuerdos. Así como dibujamos nuestros recuerdos: este sería el tema para una fructífera colaboración entre la formalidad de las Bellas Artes y la aplicación conceptual de la filosofía. Cuando decimos «Alhambra de Granada», no recuperamos tan sólo la imagen plana y frontal del edificio, sino que mezclamos en un collage rápido cada una de las vistas significativas del devaneo de nuestro ojo y nuestro cuerpo en la estructuración de ese espacio. En el caso de Beethoven, la construcción de lo reconocible en sus pautas es una de las normas de habitabilidad del edificio sonoro: su construcción mediante células, que más tarde intensificaría Anton Webern, trabaja con el movimiento de plegado y despliegue estructural, de homotecia interna del material, que de modo premeditado coloca la estructura de composición y su compacidad en la memoria como una de las claves de equilibrio en el edificio. No en vano las estructuras temporales sobre las que trabaja y que presenta la música en Occidente aumentan en tamaño, en tiempo, complejidad y planos, lo que requerirá de un esfuerzo sobrevenido para ayudar a que los ladrillos, episodios y estructuras soporten el alargamiento de las formas. Los términos «idea fija», «leit motiv» o «balizas» son utilizados en la época romántica en que esta tensión de orientación y pérdida en el espacio sonoro comienza a ser patente. Desde Beethoven la progresión del tamaño en las obras ha continuado, frente a los esfuerzos críticos por contener lo que se ha considerado un disparate en las obras de Mahler, Berlioz, Wagner, o un largo etcétera que aún encontramos en Stockhausen. Pero es en Anton Webern donde esta sensación de desarrollo posible y estructural se muestra con la mayor virulencia: a través de la compresión de todo desarrollo a una célula se logra magnificar la presencia de la potencialidad de su despliegue, en una forma estructuralmente salvaje y que bebe en las mismas fuentes románticas que inspiraron al Beethoven de Sonatas, Cuartetos y Sinfonías y al Goethe de *Metamorphose der Pflanzen*.

La teoría de la potencialidad y de desarrollo posible formulado desde una posición tiene su fuente en la línea de pensamiento que Goethe ensaya desde *La Naturaleza*, de 1781-82, hasta la *Formación y transformación de la naturaleza orgánica*, de 1807, y que tiene en la citada *Metamorfosis*, a la que acompaña la *Metamorfosis de los Animales*, el paso central para explicar el desenvolvimiento desde las formas primitivas de las presencias actuales: la tensión acto/potencia que construye un espacio en constante evolución.

Así lo señala en la segunda parte de su *Fausto*, por boca del filósofo griego:

THALES

Nie war Natur und ihr lebendiges Fließen
Auf Tag und Nacht und Stunden angewiesen.
Sie bildet regelnd jegliche Gestalt,
Und selbst im Großen ist es nicht Gewalt.

THALES

La naturaleza y su flujo viviente nunca estuvieron sujetos
al día ni a la noche ni a las horas. Traza ella con regularidad
toda forma, y ni aun en lo grande hay violencia alguna.

(Fausto, p. 379)

* * *

Si la música es una estrategia de atención, intensificación del tiempo propio, las formulas que el minimalismo sonoro visitó desde la década de los setenta del siglo XX, con los nombres pioneros de La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass, trataban de encontrar un nuevo espacio: el que crece entre la desatención más hipnotizadora y la reducción esencial de la variación melódica. De modo tradicional, lo que el minimal pretende se encuentra en la historia del desarrollo sonoro: en occidente, bajo el nombre de combate entre variación y repetición, en oriente, bajo las formas hipnóticas de relación sonora de las *Ragas* y las estructuras del *Maqam* con el tiempo real, con su adaptación al transcurso mecánico del tiempo por medio del sonido. *Nunc fluens facit tempus, nunc stans facit aeternitatem* (Boecio, *De Consol.* 5.6).

El tiempo sonoro transcurre *sobre* el tiempo real, lo colorea y transforma, reforma, conforma en un modo que percute sobre nuestra atención para poder recordarlo. La articulación sonora debe articular un signo indiferente, esto es, debe conferir un significado y dirección a las señales, balizadas como conductoras en el espacio del sentido. El éxito de cualquier obra es impresionarnos, por ello, una pieza sonora es un tiempo conformado como dirección. Un tiempo sentido con intensidad diferente al tiempo normal, que cuando circula sin formato puede perderse, olvidarse o mostrarse aburrido. De hecho el tiempo normal ha de perderse, obligatoriamente para nuestra eficacia cognitiva. Hacer aparecer la diferencia es un modo de provocar el olvido.

El tiempo sonoro es un tiempo teñido de variación, novedad, sorpresa, tanto como de golpes, anzuelos, golosinas y olvidos, en su estrategia central, la relación con la memoria y el recuerdo. Mediante los *golpes* la memoria engrana cada una de las partes, las reconoce y fija para recuperarlas y relacionarlas con el resto de los lugares en la composición. Mediante los *anzuelos*, lugares fijos, balizas, motivos conductores (*leitmotiv*) el discurso sonoro señala lugares privilegiados en el transcurso, inflexiones y espacios indicados o subrayados con mayor o menor sutileza para que la memoria se concentre, los registre, incluso se engolfe en ellos y produzca el placer del reconocimiento, la participación del oyente en la composición de la obra. Se participa mediante la anticipación y la regresión del tiempo: escuchamos algo que ya conocemos, señalamos algo que tendrá repercusión, eco, en el futuro mediato de la pieza. Cuando ajustamos en nuestra memoria las partes de una obra, estamos sencillamente poniéndolas *sinópticamente* en nuestra

presencia, *sinfónicamente* –en cuanto suenan al tiempo el pasado y el futuro en una nota, un episodio, una inflexión, un recuerdo que reaparece en otro tiempo, conjuntamente, como estructura. Componemos al oír, ésa es una de las bases y de los placeres de la escucha: su posibilidad creativa. Las *golosinas* de la composición son los premios y sabores dulces, fáciles de lograr, las formas de menor riesgo, esperadas y lejanas de la sorpresa que posee una baliza colocada en el desarrollo fluido de las notas. La escucha se relaja en ella: ya sabemos qué va a ocurrir, la resolución se halla incluida en la premisa y nuestra escucha se torna relajada, no espera ni se encuentra estresada por lo que pueda ocurrir. La paradójica visión es explicada por Heráclito: «solo el que espera puede encontrar lo inesperado, difícil e inaccesible». Los *olvidos* son, en fin, una de las vías más fecundas del proceso sonoro en relación a la memoria. La forma más lasa de lo esperado es una atención *perdida* en su objeto: la repetición opera de esta forma. Cuando escuchamos una forma repetida en un periodo regular, en más de tres ocasiones según los cálculos de la psicología de la percepción, tendemos a esperar un desarrollo regular de su proceso, esperamos una cuarta, quinta, sexta, hasta que relajamos la atención y la conducimos hacia otro espacio: en el actual todo lo que suceda se encuentra previsto, pero en el que buscamos, el contraste con el presente hará que los sucesos se tiñan de mayor variación. Nuestra atención cambia, se inquieta, espera *algo*. En la construcción sonora existen muchas fórmulas que se apoyan en esta repetición base, que adormece nuestra atención y nos hipnotiza, aletarga, narcotiza, enajena. Saca nuestra escucha de una espera atenta, vigilante o de vigilia, y la torna en una forma vaga sugerente y distraída. Una base del comportamiento musical clásico es la de utilizar una estrategia de diversión: hace divergir la atención de las variantes melódicas a las contenidas por el zumbido hipnótico de la repetición constante, introduciendo las modulaciones del cambio mediante adición, mediante desfase, mediante suposiciones y superposiciones a ese ritmo base, sencillo y narcotizante. La repetición es una estrategia del tiempo que sostiene o se sostiene en una nota, coagulando el desarrollo. Tiempo fuera de sí, como el marcado por el uso circular de la estructura de Ragas en el *Cuarteto para el fin de los tiempos* de Messiaen, o el coagulado en los beckettianos racimos sonoros de Morton Feldman.

Podríamos tomar prestada a Andrei Tarkovski su definición de cine para exponer esta tensión temporal inherente a la música a la que nos referimos: observación simple y directa de los acontecimientos, trascurriendo en el tiempo. El estrés –tensión psíquica– que consigue la música encuentra en esta diferencia de planos: memoria y olvido, repetición y variación, éxtasis y cambio, espera y sorpresa, una de sus fuerzas fundamentales para impresionar a nuestra percepción, para animar a nuestra memoria a contar con el tiempo que otro –el compositor– o algo –la pieza sonora– coloca delante de nosotros para que reconstruyamos y participemos en su creación. Encontramos esta estructura divergente doble –lo atento y lo dormido– en cualquier estructura musical, tanto en la europea clásica como en la popular. El bajo continuo, definido por Bach como «el fundamento más perfecto de la música»,

es la base sonora sobre la que se construye el contraste atento en toda su gama. Pedal es el modo en que construimos el zumbido estructural sobre el que cimentar una relación sonora en contraposición. La melodía quizá sea la forma más común para elaborar la oposición con la línea base, rica en variación, y presa a su vez de repetición, pero alongada en el tiempo, más próxima a exigir un trabajo de escucha atenta, una activación de los procesos de quien oye. En la música popular encontramos la misma estructura pedal en los bordones, las notas repetidas o tenidas por la percusión, por las trompas tibetanas, incluso, en una de las fuentes fundamentales del minimal, la música hindú, encontramos un instrumento, la tambura, concebido para producir el zureo, murmullo, ronroneo onírico sobre el que fundamentar una estructura cíclica sin tiempo.

También encontramos en la música popular parientes de esta tendencia de inversión de planos (diversión): cuando estas bases repetidas tienden al primer plano, el ritmo se magnifica y se convierte en lo contrario a su estatismo: de estasis se convierte en salida de sí: éxtasis. En palabras de La Monte Young, «uso del éxtasis como punto estructural básico». Mediante la subversión de planos, la inconsciencia en la que nos sumerge un ritmo hipnótico pasa a abrir otra forma de nuestra conciencia, más oscura, más oculta. Las músicas de éxtasis, las músicas de trance toman de esta estructura de repetición menádica, báquica, el medio para hacer desaparecer nuestra escucha atenta y con ella nuestra consciencia vigilante. Sueño, éxtasis, trance, ritmo. Formas oscuras de la tensión del tiempo, que surgen cuando el tiempo real es desplazado por el tiempo –microcosmos– creado por la pieza sonora. Cuando ésta atrapa –sustituye– nuestra memoria. Cabe el caso, al que nos dirigimos, de que este microtiempo sustituya y virtualice nuestra conciencia.

La música minimal opera sobre la saturación de los componentes pedales del sonido, sobre la inatención que produce la repetición constante, casi mecánica de los motivos, y la introducción de la variación como una instancia celular, que se mueve en otra dimensión, empujándonos a encontrar la variación en el interior de la misma repetición, de modo lento, contemplativo. La referencia a la meditación es directa: la música nos muestra un paisaje cambiante, en un regateo casi imperceptible pero aparente, que una vez descubierto introduce en nuestra espera una visión concentrada, de *diferente* intensidad. Como al observar el paso de un río encontramos anclados el tema del movimiento y la permanencia en una imagen, como al observar una nube encontramos que todo va cambiando permaneciendo igual. De nuevo Heráclito: «Sobre quienes se bañan en los mismos ríos afluyen aguas distintas y otras distintas». La música minimal se concentra en la transformación audible, casi visual de pequeñas células, concentradas en su potencia de desarrollo de forma weberiana, empobrecidas en su observación hacia lo simple y despojadas, apoyando la aparición de estructuras estáticas, donde el contraste vertical entre fundamento y melodía se convierte en un desarrollo horizontal, estático, extático y atemporal. La variación se produce mediante adiciones y desfases, mediante un *décalage* –intervalo– central, el del tiempo presente, el del espacio sonoro.

Regresando como un ciclo a la cita de Boecio: «el ahora en movimiento engendra el tiempo, y el ahora permanente constituye la eternidad»; la música tensiona –decala– la sensación del tiempo que nos envuelve con la de atemporalidad apasionada, que bien conoce quien se ha dejado atrapar en ella, por ella. «Dibuja una línea recta», y síguela, proclama el poema-objeto de La Monte Young.

* * *

Lo interesante hasta ahora es la aparición de dos estados larvarios, que sólo conviven en su transformación agónica: sístole/diástole, contracción/expansión, implicación/explicación. Las formas que no son capaces de generar una imagen resumen suficientemente interesante (*inter-esse*) o que generen una cualidad intermedia o de intermediación con otros contenidos no son susceptibles de figurar en un proceso interesado de gestión de conocimiento, ni siquiera crearán la suficiente atención, novedad o sorpresa que permita golpear a la memoria para quedar registrada en ella con fuerza. Aquel material trabado por una intención o que encuentra una peculiar forma puede crear estas marcas, que permitan desencadenar desde una de las posiciones, la transición a la contraria, una transmisión de potencia o de apertura de significado. Por forma entiendo no sólo la determinación material de los contenidos, sino cualquier parámetro asociable a la inabarcabilidad de la obra. Un recorrido capaz de generar un recuerdo –su dibujo, su duchampiano «retardo» o su recogida–; un recuerdo capaz de generar su despliegue dentro de los campos inabarcables de lo vital o de evocar el lado simbólico resistente y remiso a aparecer. Ninguno de los extremos sino su transición extrema. Aunque Pierre Boulez reconozca su «odio al recuerdo» y sus piezas se encuentren más allá de la definición clásica –de nuevo en esa perspectiva de construcción organizacional antropomórfica que definía el diálogo goetheano–, existe en su movimiento pretendidamente carfológico, una diferente medida de construcción, una marca caínica que persigue al autor.

Existe semejanza entre el estado de presentación de una relación y la posibilidad de su desenvolvimiento, al igual que potencialmente el futuro de la planta está contenida en el átomo de planta original. El principio es, siguiendo a Edgar Morin, hologramático, en el que parte y todo se autocontienen, recursiva y dialógicamente. Se prepara el punto máximo de concentración de la información, así como una mayor flexibilidad de las relaciones clásicas entre unidad y diferencia.

El trabajo de desconstrucción de la temporalidad rítmica tradicional en beneficio de la aparición de una luz, color o tiempo puro que resume la obra de Messiaen, o de estrés compositivo definido en el mínimo es continuado por la obra de Pierre Boulez, sustituyendo la fe en la que se sostiene el sistema optimista del organista de la Sainte Trinité por la furia desatada del compositor del *Martillo sin maestro*. Colocamos, para nuestras intenciones, topológica si no cronológicamente a Boulez tras el mínimo. El espejo temporal mediante contraposiciones en las que

se disuelve la secuencialidad del tiempo, se convierte en fragmento desde el golpe de Boulez. Una de sus obras más características, *Éclat* (Destellos, 1965), anuncia las características estructurales que deben dar cuenta de la necesidad azarosa que se produce en un amontonamiento de notas: brillos deshilados, variaciones infinitas e indefinidas, explosiones y fijezas, parafraseando el programa de una obra de 1971. Amamantado por el dodecafonismo schönberiano, del cual renegará en su polémico y famoso artículo «Schönberg ha muerto», en el que achaca al compositor la cobardía de no llevar hasta su extremo las técnicas de destrucción de la tradición centrada que le ha precedido, Boulez desarrolla en el serialismo integral una ampliación de las variaciones estructurales a todos los parámetros que constituyen el desarrollo musical, como Schönberg había hecho con las alturas y Webern con la estructura tímbrica. Intensidad, duración y, por supuesto, altura y timbre serán analizadas para construir una variación perpetua, anunciada por Webern y llevada a su paroxismo por las composiciones de Boulez y de Darmstadt, quienes seguirán sumando parámetros a la problematización musical como la estenografía, la espacialización, la instrumentación, la dirección... Técnicas de observación, técnicas de consunción y explicitación de los lugares mínimos de composición, que caracterizan a tres autores reunidos por esta genealogía: gusto por el análisis y la dirección en Webern, como fundamento de una comprensión más intensa del hecho musical; papel predominante de la enseñanza en Messiaen, dentro de la asignatura que, entre varios cambios temporales de denominación, podríamos llamar «análisis musical»; preocupación por el análisis y la escritura en la obra de Boulez, caracterizada por una altísima lucidez intelectual. Boulez, el «furioso león liberado», como lo nombrara Messiaen, genera una estrategia de vértigo, «ceremonia de la extinción, ritual de la desaparición y de la supervivencia, de duda»² en el cual la desaparición de la memoria como asidero musical se consume con una virulencia sólo parangonable a la establecida por Beckett en su deconstrucción literaria. El eje Mallarmé-Debussy-Klee es el director de la búsqueda de Boulez, apertura máxima de la posibilidad, en perjuicio incluso de la labor del compositor, que ganando anonimato ha de perder el rostro y el nombre progresivamente, para que la música establezca toda su apariencia descentrada en giro. La nueva jerarquización musical ha de ser una decisión que se sostenga a sí misma, en su aparente gratuidad, el principio serial ha de crear una «jerarquía no preexistente a los fenómenos que ordena»³. La partitura de la *Tercera sonata* habla ya en 1957 de las posibilidades de la apertura. La obra, aun hoy, permanece inacabada, preservándose incluso de sus terminaciones particulares en la interpretación o la escucha. Concebida como obra permutable, en lo que podremos establecer las conexiones con la concepción de totalidad del *Libro mallarmeano*, junto al *work-in-progress* de Joyce, o predecesora de la *Opera aperta* de Eco, sólo aparece a la escucha como

² CADIEU, M., *Pierre Boulez*, Madrid, Espasa Calpe, 1985, p. 114.

³ BOULEZ, P., *Puntos de Referencia*, Barcelona, Gedisa, 1984, p. 23.

fragmento de la totalidad de las posibilidades que encierra. Dispuesta alrededor de un eje central, que nominalmente establece un orden particular dentro de la infinitud de disposiciones, *Constelación* o *Constelación-espejo*, publicado en 1961 como retrogradación de la constelación primitiva y ruptura especular de los intentos de Messiaen, como ya hemos señalado. Las restantes estructuras, hasta un número de cinco, de las cuales sólo las dos segundas has sido publicadas e interpretadas, son llamadas *formantes*, lugares en los que un desarrollo particular puede tomar figura, puede confirmar un *desarrollante*: *Trope* (1961, Universal Ed.) es el primero en publicarse, seguido de *Constellation-miroir*, impresos ambos en dos tintas para ayudar a la diferenciación visual de las formas. En el interior de la composición, los diferentes sistemas de centrado o polarizaciones sonoras se articulan en *Puntos*, impresos en verde, que se van derivando en descomposiciones arpegiadas que forman *Bloques*. El intérprete posee la libertad de reordenar el material sonoro, para crear una «gran forma circular que se enrosca sobre ella misma» (Helffer) y en la que el resultado visual semeja a un móvil, en el que los distintos centros ofrecen una variabilidad continua, desde puntos de articulación libremente seleccionados. La comparación recurrente que Boulez hace entre sus composiciones y el sistema de orientación en una ciudad delimita esta búsqueda de la flexibilidad dentro de los sistemas ya no de ordenación y de jerarquización, sino de orientación libre en un plano hecho de multiplicidades, adiciones, posibilidades: «he comparado a menudo la obra con el plano de una ciudad. No se cambia su plano, se la percibe tal como es, pero hay diferentes modos de recorrerla, y diferentes medios de visitarla»⁴. La ciudad es símbolo de «coherencia y de libertad»⁵, signo de cohesión y de apertura. El autor, aun presente como quien propone las direcciones del desarrollo de la obra, quien propone cierta objetividad central, queda progresivamente a un lado, pasa a ser el primer intérprete –posible– de su obra. Quizá esta sensación de poder que la autoría manifiesta es lo que haya hecho alejarse progresivamente a Boulez de la composición de obras «propias» en beneficio de la interpretación de las direcciones obsesivas de su genealogía –Ravel, Debussy, Wagner, Berg, Webern, Schönberg–, creyendo que «la obra es la búsqueda de un anonimato»⁶. El ritmo es, para los autores dodecafónicos y seriales una composición mezclada de tiempos espacializados, que no poseen hilazón ninguna más allá del azar contenido de las apariciones, sostenidos por fenómenos de pregnancia que descansan en los restos de autoría, de autoridad que ya no hace aumentar los materiales sino que en su profusión los disgrega hacia el silencio de lo mortal. El pulso del ritmo que corresponde a una respuesta instintiva o mimética del hombre a los comportamientos rítmicos internos, como la respiración, el pulso, el sueño, el paseo, que le pone en comunicación con los macrorritmos naturales,

⁴ FERNÁNDEZ GUERRA, J., *Pierre Boulez*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1985, p. 43.

⁵ *Ibid.*

⁶ JAMEAUX, D., *Pierre Boulez*, Paris, Fayard/Sacem, 1984, p. 6.

las secuencias cíclicas de la alternancia solar, lunar, estacional y que en la música más «clásica», la que comprende barroco y clasicismo, se entretenía en graciosas repeticiones que reproducen metronómicamente el latido del corazón, en la evolución de los autores que presentamos ha sido sustituida por una literal cadencia (*cadere*), una pérdida del pulso que hace asimilar a la respuesta silenciosa de la materia el ritmado musical. Frente a lo esperado y tranquilizador del sucederse habitual, propone lo imprevisto de la naturaleza abierta, imprevisible, terremotos, viento, inundaciones. Frente a la geometría, la catástrofe, la muerte. El sistema agónico de representación se vuelve, desde este paso, de lo simbólico a su aplicación física, a la correspondencia con el cuerpo que recibe las vibraciones y tiende a armonizarse con ellas, a la reacción nerviosa que se produce en la piel de los cuerpos. Tomamos de un manual científico⁷ los síntomas de la agonía cadavérica: alteraciones nerviosas: carfología, delirio, coma; respiratorias: desigualdad de los movimientos respiratorios, ritmo de Cheyne-Stockes; cardíacas: taquicardia, bradicardia. Todos ellos son preludios de la disolución físico-química de los tejidos, acompasados o trenzados rítmicamente por una especie de *comitre* rítmico, que transmite por su ritmo la tranquilidad del acompasamiento que permite continuar al organismo. Introducir otras duraciones es proponer anticipaciones de la muerte, estados agónicos frente a la tranquilidad *ostinata* de la repetición. Las arritmias introducidas como correspondencia a una música elaboran distancias entre el centro conductor del cuerpo y su capacidad de acción, son eficaces introductoras de muerte, si pensamos en que cada uno de los flujos corporales a los que respondemos están tejidos no sólo por la repetición isocrónica de las respuestas motoras, pulso, respiración, paseo, que les proporciona el automatismo necesario para que se mantengan constantes, alejadas de su ejecución consciente, a la que podemos someter de forma directa o global a todas ellas. El ritmo corporal isocrónico coloca en el olvido automático a aquello que nos produce dejación consciente, relajación de la que depende paradójicamente nuestra capacidad de respuesta a lo inesperado del medio, a los cambios bruscos de las condiciones físicas (D.R.A.E.). Ritmo que en su interior propone tensión, potencia, desigualdad de polos. La muerte es la incapacidad de reacción eléctrica, la incapacidad de imbricar la tensión exterior para preparar una respuesta a lo impredecible: una piedra no es capaz de responder a su medio, una piedra no se relaja ni corresponde a los ritmos del cosmos creando una contrarrespuesta interna. La piedra se quiebra en las catástrofes, no posee flexibilidad constitucional, es arrítmica. Proponer nuevas posibilidades, abrirnos a nuevas duraciones, la del animal y la de la piedra.

«Abrirnos a lo inhumano y a lo sobrehumano (las duraciones inferiores o superiores a la nuestra), sobrepasar la condición humana: éste es el sentido de la filosofía»⁸, pudiera ser el emblema de la nueva música, proponernos la duración

⁷ MARÍN, R., *Descomposición cadavérica*, México D.F., Costa Amic, 1978, p. 17.

⁸ DELEUZE, G., *El bergsonismo*, Madrid, Cátedra, 1972, p. 25.

irreflexiva del animal, que responde más mecánicamente a los requerimientos múltiples del medio, con respuestas habitadas por el instinto; la duración de la piedra, sorda a la correspondencia con los pulsos naturales, los isocrónicos y los catastróficos. Mediante la observación abierta de los distintos ritmos, en la correspondencia a su monotonía (único corte, tonos, tensión) se crea el pulso, como mantenimiento de la diferencia de potencial necesario para afrontar con flexibilidad, libertad, los envites de lo imprevisible por excelencia, la muerte. Recordemos que el indicador actual más reputado para indicar la muerte física es el encefalograma plano, la isoelectricidad cerebral. Recordemos asimismo el lugar de encuentro de las estéticas de Adorno, para las que «la misión del arte hoy es introducir el caos en el orden»⁹ o «hallar una forma que acomode el caos, es la tarea del artista contemporáneo»¹⁰. Ya no en la proposición de orden sino en la sujeción de los órdenes en el límite de lo desordenado.

* * *

El mismo nombre autor, marca y define la condena de la marca: y aunque la construcción tiende a la desaparición y al olvido, a la ruina, la imagen queda grabada y resumida por la memoria. Aunque no sea capaz de reproducirla en su desarrollo horizontal (melódico) o silbarla, o en su contenido constructivo o harmónico y deba requerir otras medidas oblicuas para fijar sus relatos, es imposible que no quede registrada la pieza más pretendidamente libre de constructos con una forma que la ate. Las relaciones naturales, las relaciones vitales, las relaciones simbólicas son infinitas e inabarcables: es imposible crear una pintura que no tenga un correlato inmediato en lo natural, sea una mancha de aceite, un líquen o una constelación. Cualquier pintura es alineada con una imagen que la domestica, ya que el fondo de referencia de las imágenes es infinito, y las variaciones técnicas que el hombre utiliza para resumirlas y reseñarlas un juego miserable y reducido. Del mismo modo, la pieza sonora más salvajemente descontextualizada o arrítmica encuentra un correlato en lo real: de hecho, aquí radica el carácter exploratorio de la forma, incluso la virtud simbólica del arte, su virtud problemática. Arrojamus conjuntamente posiciones (símbolo) y las ritmamos para que algo aparezca delante (problema). El olvido carfológico de Boulez provoca reacciones entre otros intermedios, ya resueltos los que nos identificaban rápidamente en el proceso clásico de composición y pensamiento oponiéndonos como conciencias a objetos. El ritmo de Boulez está arrojado delante, sin sujeto, como variación pura, sin repetición. Desatado.

⁹ ADORNO, TH. W., *Mínima Moralia*, Madrid, Taurus, 1987, p. 224.

¹⁰ BECKETT, S., *Poemas*, Barcelona, Barral, 1970, p. 35.

Variación del concepto clásico de ritmo, aunque el edificio al que nos referimos es siempre un edificio habitado, en cuanto percibido. El ritmo es la mecánica constructiva de la colisión entre los dos movimientos reseñados; sístole y diástole, concentración y relajación, estrés y distensión, en los que teatral y formalmente Beethoven consignaba su maestría. Cada obra que analicemos –oigamos– pudiera generar un recuerdo en la disposición de esa tensión; lo podríamos formular como una marca de estilo o una estilografía. Wagner, Mahler y Strauss pudieran marcar una línea de errancia en las resoluciones, mantenidas agónicamente en suspenso; Stravinsky, a través de Mussorgsky, reproduce polirritmias emborronadas, con una vitalidad salvaje, orgiástica; Schönberg y Boulez mantienen la microtensión de lo irresuelto, para conjurar imágenes –en la sed de correlación a la que antes nos referíamos– que pueden casar con los movimientos casi irregulares –de ritmos complejos– de las ondas en el agua, los brillos sobre un fluido, el movimiento de las hojas en un árbol. Messiaen se refiere a la tensión entre lo desatado por la multiplicación infinita y lo angélico. El ritmo es la operación esencial constructiva, la que combina el encuentro transicional de los dos movimientos:

[...] entre qué cosas puede haber diferencias de naturaleza. [...] el cerebro, [...] no fabrica representaciones, sino que únicamente complica la relación entre un movimiento recibido (excitación) y un movimiento ejecutado (respuesta). Entre ambos establece una separación, ya dividiendo al infinito el movimiento recibido, ya prolongándolo en una pluralidad de reacciones posibles¹¹.

La operación se torna compleja en el instante en que fijamos la atención no sobre los elementos en contacto sino en los movimientos que proporcionan relación, y más allá, en el espacio intermedio o de intermediación que ocupan esos relatos. Las imágenes que pueblan estos espacios están construidas como pruebas de laboratorio para colorearlos y hacerlos perceptibles. Es preciso ver más allá de las imágenes hacia el espacio que desalojan: la autoconciencia o metarreferencialidad jakobsoniana de estas imágenes con voluntad de automostración, propias del arte y la estética, abundan en mostrarnos esa dirección hermenéutica peculiar. Lo que aparece en ese atravesar transicional es una imagen media del tiempo, y el papel de la música y sus imágenes es escenográfico, como cadena transicional, como posibilidades de ese espacio y nódulos formales de sus engarces. Pero música y arquitectura, de las que hemos hablado, crean el tiempo y curan del tiempo: hemos visto hasta ahora que las fronteras sublimes de las imágenes alternan trances y paradas, ruidos y silencios, éxtasis y salida. O en modo contrario, enajenaciones y resonancias entre dos negatividades, que salen hegelianamente de sí para encontrar en la resonancia su papel transicional extremo.

Movimiento: flujo controlado, esa puede ser la definición de ritmo, el espacio membranático que cabe entre lo proteico y lo fijado por la medida. La razón

¹¹ DELEUZE, G., *El bergsonismo*, ed. cit., p. 21.

etimológica que acompasa ritmo y número parece dar cuenta de esa pretensión. Al tiempo, ritmo es aquello que impulsa a la música en el tiempo, simultáneamente lo que detiene y crea el tiempo al escandirlo en medida. Salida y entrada, o simple paso. La repetición es el recuerdo ritual de la ceremonia que ha creado el sentido, que en su fragilidad ha de referirse cada cierto periodo para que su influencia no desaparezca. La repetición no surge en el tiempo, sino que es el tiempo mismo, una oración frente a la temporalidad abierta, en la que se encuentran placer y miedo.

Al igual que el tiempo se crea al contarlo, al escandirlo, es posible y tentador elaborar ceremonias de deconstrucción del rito inicial. Las indicaciones que tenemos sobre constitución simbólica de ciudades nos deja claro un concepto: la destrucción no es un elemento exclusivamente físico, sino una marca de sentido radical, o el borrado de una marca dentro de la cual el signo se ha fijado, es decir, se ha transformado en significado, es decir, se ha establecido como signo compartido por una comunidad mediante un sacrificio. Si la ceremonia inaugural de un espacio comienza con una selección azarosa, de cuyo peligro nos defendemos escondiendo la gratuidad grave que existe en cada decisión debajo o detrás de los dioses, mediante su consulta directa u oblicua, como en la adivinación, o mediante la confianza tecnocientífica como renovado relato de razón, esto no quiere decir que el reverso peligroso del hecho no pueda ser revertido, sencillamente, repitiendo al revés la ceremonia que establece el sentido. En este sentido Rykwert nos aclaró que en los tratados antiguos de urbanismo, la destrucción de la ciudad sólo podría llevarse a cabo de forma efectiva mediante la reproducción invertida de la ceremonia inaugural: paso por paso, el valor de los elementos míticos cargados de sentido y recuerdo deben ser descargados de confianza mediante la repetición material de sus técnicas, sean estas cuales fueren y en cualquier plano. Elección, decisión, consulta oracular, adivinación, roturación simbólica, establecimiento de las marcas, construcción de las barreras, fuertes y fronteras, santificación del centro, exportación de su llama, construcción del paso, establecimiento de lo sagrado y sus guardianes. El itinerario mítico, recogido por los historiadores, observadores, teóricos puede ser delimitado y subvertido. Este artículo trata sobre los distintos grados de subversión.

* * *

El compositor italiano Giacinto Scelsi, personalidad a la contra, tuvo que ser recluso en un sanatorio aquejado de una enfermedad nerviosa, según él, producida por el abuso del pensamiento dodecafónico. Parecería el hecho de que el arte pueda provocar una enfermedad un acto de una época heroica, en donde la intervención de una participación simbólica pueda tener tal capacidad de estructuración de la conducta. Se ha hecho famosa su cura, a la que la crítica ha dotado de ciertos tintes místicos: repetir incansablemente la misma nota hasta que el sonido se desvanece en el aire. Repetición constante, como acto de destrucción del ritmo, o

como acto de desaparición temporal. Este hecho, tan común para las doctrinas hindúes del sonido, en el modo en que hemos referido Olivier Messiaen lo utiliza para crear una estructura abismática sobre la que planean las figuras aéreas, en modo casi rilkeano, constituye una literal experiencia antiextática, en donde el movimiento de sentido no excede los límites, sino que borra su marca. La repetición no crea salida, como en las ceremonias menádicas, no es una evasión temporal, mediante la disolución relajada en un ritmo, sino una forma de menadismo dionisiaco semejante al que los derviches invocan al disolverse en un ritmo giróvago.

Recrear las cosas es destruirlas, pero con una virulencia inédita, en la que sólo cabe el delirio. Si hemos marcado el crear un surco, una marca, como la ceremonia ritual –en el rito ya late con potencia el criterio de repetición– un rito negativo, que ronda la locura en cuanto no queda asideros, será aquel que destituye de valor a cualquier marca. Frente a fundación, abismo. Desmarcación, desintegración, indiferencia y frente a la creación de un ritmo central sobre el que el resto de los hechos tomaran medida y significado por comparación –ratio–, un lugar al que la cercanía solo provoca derrape: delirio, literalmente, salirse del surco.

[...] todo soporte de la imagen es hipertélico, va más allá de su finalidad, la desconoce y ofrece la infinita sorpresa de lo que yo he llamado éxtasis de participación en lo homogéneo¹².

La infinita sorpresa de Lezama Lima no es un *excessus* o *dilatatio mentis*, según validaba la mística al éxtasis: la infinita sorpresa es incognoscible, inaprensible, porque la conciencia de quien quisiera aprehenderla no se encuentra allí, sino que ha sido excedida por el poder de la palabra. Repetición como curación, integración, o desintegración del poder del signo.

* * *

Una nota del 22 de febrero de 1823 de Wilhelm Waiblinger nos introduce en la presencia que esta cualidad tuvo en el periodo de recogimiento de Hölderlin, al que llegó con los ojos quemados en brasa, parafraseando la descripción del Caronte hecha por Dante, de quien ha visto demasiado: «estremecido permanecí de pie otra vez junto al loco de Hölderlin. Tocaba el piano. Esto puede hacerlo durante ocho días seguidos. Mi presencia no le molestó»¹³. El detalle se completa con la narración de esas sesiones de piano, un placer intenso al que la supuesta locura no desdijo ni suprimió en intensidad: intensificó la relación a las cualidades formales del sonido, esas que no pueden pasar desapercibidas para un poeta que ha

¹² LEZAMA LIMA, J., *La dignidad de la poesía*, Barcelona, Versal, 1989, p. 289.

¹³ WAIBLINGER, W., *Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin*, Madrid, Hiperión, 1988, p. 63.

regresado al balbuceo. «Quizá la música le influyera demasiado», previene Wai-
blinger, antes de dar cabida a su relación con ella:

Tocar el piano, aún lo toca, aunque de un modo sumamente extraño. Cuando se pone a ello puede permanecer sentado días y días. Toma entonces una idea de simpleza infantil y puede tocarla y volver a tocarla cien veces, de modo que se hace insoportable. A eso se añaden unos rápidos movimientos convulsivos que le obligan a veces a recorrer las teclas como un rayo... [...] Cuando ha tocado un rato y su alma se ha enternecido, cierra a veces los ojos, levanta la cabeza y parece que estuviera a punto de desmayarse y morir; entonces comienza a cantar¹⁴.

Salir del tiempo de modo contrario a la saturación elevada por Messiaen, o por Boulez. Intensificarlo de modo no distraído como el mínimo, sino traerlo de modo intenso, desde su constitución, llevando el acto hasta lo insoportable. Salir del tiempo mediante una estrategia de balbuceo de significado, de modo que parezcamos extranjeros para el texto, haciéndolo insoportable. Un desorden obsesivo compulsivo se caracteriza por la necesidad de reproducir un acto ante un estímulo que nos produce ansiedad. Se convierte en un ritual estético cuando esta ansiedad ha sido establecida como posición consustancial, cuando ha sido elaborada desde la saturación extrema de una experiencia estética de desposesión, de pobreza frente al verbo, frente a la posibilidad, frente a la presencia: aparece cuando se ha fracasado en el más alto modo artístico. La definición de una compulsión, como las que sonoramente practicaron Scelsi y Hölderlin es la de una actividad excesiva, repetida, sin sentido que intenta evitar una tensión. En el caso de Scelsi, en el caso de Hölderlin, las causas de la tensión extrema que sufren, causada por exposición al imposible orden estético del mundo, procuran una fuerza heroica a su trabajo musical: salir del tiempo o controlar el tiempo reduciendo su estrés: no la muerte, sino el exceso de la locura, no la arritmia, como en Boulez, en tanto que sigue santificando el ritmo, entendido por la corporalidad ausente pero que aún asiste a la ceremonia de la autoridad confiriendo sentido, sino la salida del tiempo. El ritmo instaura el tiempo: la ceremonia de la destrucción ha de invertir cuidadosamente el rito iniciático. Disolver el ritmo en su repetición extrema y excesiva, como antesala para que el mundo desaparezca. Y con él, como solución, que disuelva toda preocupación. Refiere Nietzsche que quien quiera conocer una obra de arte ha de realizar una obra de arte: la virtud teórica nos evita tener que repetir el exceso para conocer su límite. Si repitiéramos durante ocho días la misma nota, en una suerte de vejación de Satie mínima radical, el mundo se desharía a nuestro alrededor. La substancia negativa de la música, ésa que Hegel definió con precisión naif en sus lecciones de estética, recoge el valor físico de lo que nosotros aplicamos a su potencia destructora de sentido: el oído, en la definición hegeliana sentido teórico,

¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

recoge la espacialidad de una doble negación: «el sonido es una exterioridad que se anula en su nacimiento a través de su ser-ahí y se desvanece en sí misma»¹⁵. Negación física como ceremonia de la desaparición que se torna en un resonar de la interioridad, atraída o llamada por ese eco vacío, esa literal presencia ausente. Los instrumentos niegan su posición física en la vibración, se reintegran en ella y de ese modo emiten una frecuencia (¿fragancia?) que nos conmueve. El resonar tiene nombre, y casi cúlmen de lo que supondría un ritual de la destrucción llevado a su extremo: «El yo es en el tiempo, y el tiempo es el ser del sujeto mismo»¹⁶. Un tiempo incontable saldría de sus jambas, llevando consigo fuera del surco de forma voluntaria o involuntaria, delirio o compulsión, las fronteras de ese sujeto.

Repetición continua, no repetición con medida, repetición *ad nauseam* hasta que el tiempo se agujerea a sí mismo, y queda inane o inválido. La repetición mántrica opera como un vaciamiento de sentido, que agujerea las palabras, de modo literal, hasta hacer de ellas cascarrones en los que la sutura convencional con el sentido ha de replantarse, ya que cada vez aparece más lejana, menos convencida, menos convencional. Recuperemos la imagen rítmica de lo natural en Goethe:

en *Poesía y verdad* atribuye el placer de vivir a una repetición regular de los fenómenos exteriores, a la mudanza del día y de la noche, a las estaciones del año, de las flores y de los frutos, y a todo cuanto acontece de época a época. El fatigarse de ese ritmo regular de los fenómenos naturales y vitales constituiría la verdadera dolencia del alma, poniendo en riesgo la vida y siendo el principal motivo del suicidio¹⁷.

La repetición extrema, como hecho que fija enfermizamente la atención, roba la firmeza que las convenciones conceden al mundo, roba la sensación de estabilidad que la arquitectura de signos ha construido como orden. No existe desorden, sólo un orden no esperado: Simplicidad, unidad simple, transparencia o apertura máxima del espíritu: éxtasis. Llamamos *pulso* a la adaptación psicológica del tiempo, su adaptación y creación como cuerpo. El impulso beethoveniano es una estrategia viril (de *vir-viris*, fuerza) de establecimiento de la regla, siempre sobre el edificio tonal europeo. Las distintas transformaciones del pulso juegan con esta idea: elongación o diferencia en Wagner y Mahler: pulso contenido. Coagulación en la repetición menádica de la música minimal y fundamentalmente, en la clustrización temporal de Morton Feldman. Detención meditativa y mística en la circularidad de Messiaen: pulso detenido para observar el movimiento melódico. Carfología y taquicardia serial: pulso roto para abrir y entender nuevos tiempos. Pero en la obra –irónicamente taumatúrgica y soteriológica– de Scelsi y Hölderlin hay una real rotura del pulso mediante los mismos medios: la repetición, el ritmo,

¹⁵ HEGEL, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 647.

¹⁶ *Ibid.*, p. 658.

¹⁷ MANN, T., *Goethe*, Madrid, Mondadori, 1988, p. 75.

el estrés límite. La palabra en castellano para referir este elemento estético es hermosa –llena de formas– y a la vez nos ofrece un signo gráfico para referirlo, quizá introduciéndolo en una partitura. Coma > lat. *Comma* > gr. *komma*, corte > ind. *skep-*, cortar. En el coma, o la coma, se produce un detención del discurso radical. El discurso se abandona, no responde a estímulos externos, han sido puestos entre paréntesis mediante una técnica extrema. El dolor se para, al igual que la sensación, al igual que puede ocurrir con cualquier ritmo que nos mantenga. Boulez debe seguir respirando, aún en lo disperso. Pero el comatoso puede suspender incluso este movimiento. Impulso, pulso, compulsión. Detención extrema del significado, desaparición del signo: la fuente del peligro, desaparición del dolor y aparición del vacío, desde donde todo significado brota. Eje de la experiencia mística. El *miein*, lo cerrado que corresponde a la mística, sólo es alcanzado por el descoyuntamiento de lo consciente: una vez más la locura, la muerte o la indiferencia entre ambas.