

## EL INICIO, LA OFERTA, EL CORTE



*Interrogado acerca de qué preguntas planteaba con sus obras, Picasso respondió escuetamente: “No las planteo, las contesto”. [...] Habría que haberle preguntado: [...] “¿Cuáles son las preguntas que le llevan a pintar?”. Quizá no hubiera sabido contestar, y quizá las preguntas que nos planteamos conscientemente como creadores no sean las que contestamos con nuestro trabajo artístico.*

Wade Matthews

*El lenguaje del hombre, ese instrumento de su mentira, está atravesado de parte a parte por el problema de su verdad.*

Jacques Lacan

En el elegante comedor de un castillo japonés del siglo XV, quizá XVI, el experimentado extractor, Dom Cobb, dice: *Una idea es como un virus. Resistente, altamente contagiosa. Una vez que una idea se ha apoderado de la mente es casi imposible erradicarla.*<sup>1</sup>

En el malentendido de un relato llamado Historia de la Música Occidental,<sup>2</sup> la idea de la *obra musical* como concepto regulativo ligado a una concepción romántica del complejo de relaciones creativas entre el compositor, su intérprete y la partitura, ha prevalecido al interior de una práctica musical artística de tradición europea extendiendo su contagio desde finales del siglo XVIII hasta nuestros días.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> «An idea is like a virus. Resilient, highly contagious. Once an idea has taken hold of the brain it's almost impossible to eradicate.» C. Nolan, *Inception*, Warner Bros. Pictures, EEUU, 2010. Traducción propia.

<sup>2</sup> Baste esta escueta definición para establecer un punto de referencia inicial del malentendido del que se parte.: «La historia de la música artística occidental propiamente dicha se inicia con la música de la Iglesia Cristiana. Sin embargo, durante toda la Edad Media, y aún hasta el presente, los hombres se han vuelto de continuo hacia Grecia y Roma, en procura de instrucción, corrección e inspiración en sus diversos campos de actividades; [...]» D. J. Grout, *Historia de la música occidental I*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, p. 16.

<sup>3</sup> Véase L. Goehr, *An imaginary museum of musical works*, Clarendon Press, Oxford, EEUU, 1992.

Partiendo del reconocimiento parcial de sus síntomas, la escritura de este texto no pretende la imposibilidad de su erradicación, tampoco su extracción, sino la implantación de otra idea, otro hacer, decir y pensar alrededor de un concepto y un objeto vinculado a la práctica de la creación, la escucha, la interpretación y la composición musical.

Si podemos robar una idea, ¿por qué no plantar una en su lugar?<sup>4</sup>



La transmisión de la experiencia musical está impregnada de palabras. Su armonía y contrapunto, su cadencia y resoluciones, su escala y modulaciones, su tiempo y repeticiones. Melodías, fugas, escapes, motivos y sujetos, palabras que demandan patrones de comportamiento vibratorio que el sujeto nombra creando con ellas historia, teoría, ideas, discurso, belleza, otra cosa, algo más. Algo que convoque el deseo del Otro que dispone del escenario para la presentación final de nuestro acto.

Siempre que tenga un oyente la palabra tendrá una respuesta. Eso es lo que en la palabra se busca, eso es lo que la palabra demanda, incluso si su demanda no encuentra más que el silencio como respuesta.<sup>5</sup> La demanda de la música, en cambio, es siempre el silencio de ella. Silencio de la palabra que música la nombra, arte le reclama y obra la llama. Silencio de teoría, ausencia de sentido, pausa de razón, resto de lenguaje. La palabra no suma a la experiencia de la escucha musical. La escucha musical resta de ella. Resta del pensamiento que queda cuando de ella se habla, lo que se dice cuando se escribe, lo que se escribe cuando se escucha, lo que se escucha cuando se calla. No toda, no siempre, no a todos, pero real. La palabra abre un espacio donde lo real de la experiencia musical no se manifiesta sino como imposibilidad de su sintaxis. La música no existe más allá del lenguaje de la palabra.

De las palabras dispuestas en la mesa de disección del lenguaje,<sup>6</sup> del elemento simbólico que en la transmisión subjetiva de la experiencia musical hace falta, la escritura musical de este texto nace de la pregunta alrededor de una supuesta realidad objetiva al interior de una práctica artística capaz de transformar un acontecimiento sonoro cualquiera en una obra llamada musical, pregunta articulada en

---

<sup>4</sup> «If you can steal an idea from someone's mind, why can't you plant one there instead?» C. Nolan, *op. cit.*

<sup>5</sup> Paráfrasis de «No hay palabra sin respuesta, incluso si no encuentra más que el silencio, con tal de que tenga un oyente.» J. Lacan, *Escritos I*, Siglo XXI Editores, México, 2009, p. 241.

<sup>6</sup> «Lo que se ha quitado es, en una palabra, la célebre “mesa de disección”; [...] empleo la palabra “mesa” [table] en dos sentidos superpuestos: mesa niquelada, ahulada, envuelta en blancura, resplandeciente bajo el sol de vidrio que devora las sombras [...]; y cuadro que permite al pensamiento llevar a cabo un ordenamiento de los seres, una repartición en clases, un agrupamiento nominal por el cual se designan sus semejanzas y sus diferencias -allá donde, desde el fondo de los tiempos, el lenguaje se entrecruza con el espacio-.» M. Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI Editores, México, 2010, p. 11.

otro tiempo con el decir de una indagación filosófica sobre los efectos de la palabra en la configuración histórica de una práctica artística específica.

Desde la perspectiva de esta indagación, el concepto-obra (*work-concept*) como concepto regulativo reverberante en las salas de un museo musical imaginario,<sup>7</sup> ha sido depositario de una función musical dominante en el papel simbólico de los compositores adherentes y deudores de una historia artística de tradición europea vinculada a una serie de cambios sociales, culturales, políticos y de mercado circundantes a una industria musical emergente a finales del siglo XVIII.<sup>8</sup> En este contexto, el concepto-obra, su palabra, sembraría en el imaginario de los compositores de principios del siglo XIX una idea alrededor de su práctica artística cuyo objeto implicaría la creación de obras musicales como productos perdurables (*enduring products*)<sup>9</sup>, acordes de una nueva concepción artística de objeto -en contraste a sus predecesores musicales carentes de dicho concepto- cuyo efecto imaginario en la escucha, creación y transmisión de la práctica musical rebasaría por mucho la contemporaneidad decimonónica europea de la que emerge. La obra musical devendría así producto de una actividad artística específica ligada a la práctica de la escritura, un objeto sonoro signado en la partitura por el nombre propio del compositor amparado en la rúbrica de una supuesta maestría certificada en la notación musical del Otro, no sin demanda de ciertas cualidades objetivas.

*[...] una obra musical es considerada la expresión única y objetivada de un compositor, un artefacto público y permanentemente existente hecho por elementos musicales (típicamente tonos, dinámicas, ritmos, armonías y timbres). Una obra es fija en lo que respecta, al menos, a las propiedades indicadas en la partitura y repetible en las interpretaciones. Las interpretaciones son eventos sonoros transitorios destinados a presentar una obra ajustándose lo más posible a las especificaciones dadas en la notación. (Goehr, 1989)<sup>10</sup>*

La concepción de la obra musical propia de un sujeto dividido entre el arte y la legislación a principios del siglo XIX, es evocada a fin de articular el inicio de una diferencia musical significativa al margen de la vigencia (o falta de ella) que a una concepción tal pudiera hoy día otorgarse. La obra musical así concebida supone, entre otras cosas, la creación de un objeto musical limitado al imaginario sonoro del

---

<sup>7</sup> Véase L. Goehr, *op.cit.*

<sup>8</sup> «[...] the building of concert halls [...]; the preparation of the first program notes; the new conception of rehearsals as necessary to an adequate performance; dedicated publishing companies; and new laws investing copyright in the composer and associated plagiarism policies.» L. Goehr, *Being true to the work*, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1989:56, Vol. 47 No. 1. <https://doi.org/10.2307/431993> (Consultado el 2 de Septiembre de 2022)

<sup>9</sup> L. Goehr, *op.cit.* p. 56.

<sup>10</sup> «[...] a musical work is held to be a composer's unique, objectified expression, a public and permanently existing artifact made up of musical elements (typically tones, dynamics, rhythms, harmonies, and timbres). A work is fixed with respect, at least, to the properties indicated in the score and it is repeatable in performances.» Definición atribuida a E. T. A. Hoffmann (1776 - 1822). L. Goehr, *op. cit.* p. 55.

compositor, un producto musical único, fijo y permanente, una partitura pensada como texto inalterable, específica y repetible, y el silenciamiento parcial y temporal de la diferencia en la escucha y la mirada interpretativa del otro. Cualidades objetivas de unicidad, permanencia, fijeza, repetibilidad y especificidad así supuestas en la concepción subjetiva de una obra musical, son no obstante sometidas al cuestionamiento de su pertinencia y fragmentación de su consistencia en la experiencia musical de escucha, por ejemplo, de obras creadas a partir de la segunda mitad del siglo XX por compositores como Luciano Berio, John Cage, George Crumb, Morton Feldman, Brian Ferneyhough, Joji Juasa, Helmut Lachenmann, György Ligeti, Kaija Saariaho, Karlheinz Stockhausen, Toru Takemitsu, Édgard Varèse o Iannis Xenakis, entre otros.<sup>11</sup> Sumado a la aspereza y brutalidad sonora experimentada en la obra de algunos de estos compositores (Crumb, Xenakis), la identidad acústica extendida de instrumentos musicales conocidos (Berio, Lachenmann), la irrupción de un objeto sonoro electrónico (Schaeffer, Stockhausen), la experiencia musical del silencio (Cage), la indeterminación tonal, dinámica y rítmica (Feldman), o la resignificación funcional de la partitura no como representación de la obra sino como evidencia de su imposibilidad (Ferneyhough, Cardew),<sup>12</sup> llegarían a formar parte de los elementos teóricos y recursos técnicos adoptados en mi práctica artística compositiva orientando su producción a la creación de obras musicales en las que el sentido dado a la práctica de la escritura apuntaría a la búsqueda de un objeto vinculado no a un ideal de completud imaginaria, único, permanente y repetible sino a su falta, exploración simbólica de un *objeto sonoro perdido* en la mirada de la escritura e inhallable en la experiencia de su escucha, cuya demanda musical interpretativa estaría más allá de la identificación de rasgos musicales específicos simbólicamente representados en la partitura, y la repetición de su realización instrumental a partir de la lectura entre líneas como tal. El deseo y la demanda de un objeto sonoro-otro latente en la escucha de una nueva música y una nueva historia, comenzaría así a develar no pocos malentendidos y prejuicios en la experiencia previa de una escucha musical subjetiva dado el supuesto asumido como verdad de un ideal de unidad, coherencia y correspondencia entre el *imaginario* sonoro del compositor, la práctica *simbólica* de la notación, y el sonido *real* de su interpretación.

Como compositores asumimos, no sin razón, que la organización sonora imaginaria de los parámetros acústicos tonales, armónicos, rítmicos, dinámicos y tímbricos puesta en juego siguiendo la pauta de nuestra página, constituye una estrategia musical efectiva capaz de dotar a la obra musical con una

---

<sup>11</sup> Hago mención de algunos de los compositores trabajados en las clases de composición impartidas por Ignacio Baca Lobera, pero igual de relevante para una nueva experiencia subjetiva de escucha fue la música por él compartida más allá del espacio académico, por ejemplo, la música tradicional japonesa, africana, búlgara, balinesa, o la discografía de Frank Zappa, Brian Eno, Mahavishnu Orchestra, Magma, entre otros.

<sup>12</sup> Ejemplos musicales de los compositores aludidos: *Black Angels* de George Crumb; *Metastasis* de Iannis Xenakis; el ciclo de *Sequenzas* de Luciano Berio; *Gran Torso* de Helmut Lachenmann; *4'33"*, *Aria* y las obras para piano preparado de John Cage; la música concreta de Pierre Schaeffer; *Mikrophonie 1* de Karlheinz Stockhausen; *Intersection III* y *Piece for four pianos* de Morton Feldman; *La Chute d'Icare* de Brian Ferneyhough; *Treatise* de Cornelius Cardew.

identidad y consistencia propia, ser esa y no otra, resistir a la disgregación de sus partes y, además, hacer sentido de ellas. Sin embargo, como compositores sabemos que en la práctica de la escritura musical siempre hace falta algo más, que ninguna notación es capaz de registrar cualquier tipo de información que abarque todos los aspectos del fenómeno sonoro que en la partitura se pretende representar.<sup>13</sup> En la musicalidad de las vibraciones sonoras hay un resto inaprensible en lo imaginario e irrepresentable por lo simbólico que trastoca el campo del sentido en la experiencia real de la escucha musical. Más allá de un supuesto saber sonoro que obturaría imaginariamente la falta simbólica de la escritura, la práctica de la composición musical es el hacer sonoro imaginario con una falta simbólica a falta de saber realmente qué hacer con ella. En el recorrido musical de su trazo, el compositor apuesta por aquellos elementos teóricos, técnicos y prácticos que mejor le permitan proyectarse a sí mismo, en el registro de lo sonoro, las ideas que pudieran dar respuesta a las interrogantes inconscientes de su deseo sin lograrlo. En la experiencia real de la escucha musical, el papel del compositor no es obturar imaginariamente la falta simbólica de la escritura, taparla, sino sostenerla en el devenir sonoro de una experiencia que haga vibrar el deseo del Otro invitando al goce a su concierto.<sup>14</sup>



La escritura musical soporta un decir por fuera de la significación. La música no significa nada pero da sentido a mucho. Su sentido atañe al movimiento vibratorio de los cuerpos, su actividad en el aire, sus resonancias y reflejos, sus choques y desencuentros. El cuerpo produce la sensación de escuchar, hace sonido de su vibración y la del otro. Pero el sujeto hace discurso de ella. Discurso de amor, discurso de liberación, discurso del imaginario, discurso musical. ¿Acaso se trata de proponer aquí un nuevo discurso, un discurso musical del inconsciente? No exactamente. Sin embargo algo de ello hace falta.

En el ámbito de la música académica occidental -por llamarle de algún modo-, ante la evidencia de un pensamiento latente alrededor de una noción de *forma musical* como supuesto punto de partida para la creación sonora del compositor (un patrón a seguir, un molde a llenar, un contenedor histórico de la obra musical), el compositor Edgard Varèse compartía, en 1959, su concepción de forma musical como *resultante* de un proceso a ser descubierta en cada obra.<sup>15</sup> La forma en la música del compositor francés es generada, en sus propias palabras, por un ritmo que poco tiene que ver con la organización métrica regular o la sucesión periódica de pulsos y acentos, un ritmo producto de la interacción simultánea de

---

<sup>13</sup> «No notation, of whatever iconically representational status, can presume to record information encompassing all aspects of the sonic phenomenon for which it stands.» J. Boros, R. Toop, ed., *Brian Ferneyhough, Collected writings*, Routledge, Londres y Nueva York, 1998, p. 3.

<sup>14</sup> Cf. *infra*, p. 15.

<sup>15</sup> E. Varèse, *The Liberation of Sound*. Publicado en *Perspectives of New Music*, Vol. 5, No. 1 (Autumn - Winter, 1966), pp. 11-19. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/832385>. (Consultado el 31 de Diciembre de 2022.)

elementos no relacionados entre sí sucedidos a intervalos calculados de tiempo no regulares.<sup>16</sup> Por otro lado, la *estructura musical* es considerada una propiedad interna de la obra que el propio compositor ilustra apoyado en la descripción cristalográfica de una estructura sugerente del proceso de formación de sus obras musicales.<sup>17</sup> La *unidad estructural* de la obra consiste en el conjunto mínimo de “átomos” que contiene en sí el orden y la composición de la obra musical. La división y expansión en el tiempo-espacio de esta unidad constituye el proceso estructurante de la forma musical como resultante del ordenamiento de sus átomos y la interacción de fuerzas de atracción y repulsión entre múltiples unidades. Desde esta perspectiva, no obstante la relativamente limitada variedad de estructuras internas posibles, las manifestaciones externas de la forma musical serían en teoría ilimitadas, poco más que la variedad de posturas y propuestas musicales de otros compositores alrededor de estos conceptos.<sup>18</sup> Tras un breve comentario sobre la supuesta trivialidad de la pregunta por la diferencia entre “forma y contenido” -puesto que para el compositor francés no hay diferencia entre uno y otro-, Varèse evoca la palabra del poeta, A. G. Oehenschläger, que reproduzco a fin de realizar con la última palabra un movimiento de bisagra entre la composición musical y el psicoanálisis, dos prácticas y campos de pensamiento cuya consistencia en lo imaginario es más que aparente, su falta en lo simbólico es significativa, y su *ex-sistencia* en lo real es imposible en la realidad.

*What seek you? Say! And what do you expect?*

*I know not what; the Unknown I would have!*

*What's known to me is endless; I would go*

*Beyond the known: The last word still is wanting.*

*(Der mächtige Zauberer)*<sup>19</sup>

La última palabra, palabra que hace falta,<sup>20</sup> palabra que es respuesta a la pregunta y la demanda del Otro por un decir lo que se busca, un decir lo que se espera, un decir lo que se sabe sin saberlo más allá del límite de lo conocido,<sup>21</sup> abre un espacio para situar parte de la experiencia que esta escritura explora en el intersticio de ambas prácticas, experiencia habilitada por la palabra del poeta que hace corte a la

---

<sup>16</sup> E. Varèse, *op. cit.* p. 15.

<sup>17</sup> «This, I believe, suggest better than any explanation I could give about the way my works are formed. There is an idea, the basis of an internal structure, expanded and split into different shapes or groups of sound constantly changing in shape, direction, and speed, attracted and repulsed by various forces. The form of the work is the consequence of this interaction.» E. Varèse, *op. cit.* p. 16.

<sup>18</sup> Véase por ejemplo *A Compendium of Ideas About Form in Music* de la compositora canadiense Jocelyn Morlock (1969-2023), disponible en <https://www.musiconmain.ca/essay/compendium-of-ideas-about-form/> (Consultado el 29 de Abril, 2023).

<sup>19</sup> A. G. Oehenschläger, (1779 - 1850). Tomado de E. Varèse, *op. cit.*, p. 17.

<sup>20</sup> El último verso, “The last word still is wanting”, puede traducirse como “Todavía falta la última palabra”, o de manera un tanto más literal, “La última palabra sigue siendo deseo”. Nota del autor.

<sup>21</sup> «El “lo” allí, se refiere a algo, el “lo” es en este caso un pronombre que se refiere a, al saber mismo no en tanto que saber sino en tanto que *hecho* de saber.» J. Lacan, *op. cit.*, p. 54.

palabra del compositor: *el deseo*. Deseo que es deseo del Otro, deseo articulado mas no articulable en una estructura, deseo irreductible a la demanda y la necesidad del O(o)tro.<sup>22</sup> El deseo. De eso se trata. También del sujeto, la topología de su estructura, su lógica signifiante, el saber del inconsciente, su temporalidad no cronológica, el redoble de su corte; y sobre todo, el *objeto perdido* de su deseo, objeto perdido antes de ser hallado, objeto sustraído del mundo de los objetos de la realidad del cual el sujeto no encuentra sino la huella, la sombra, el resto, la marca de un objeto que no es eso (*ce n'est pas ça*): el objeto *a*.<sup>23</sup> Sujeto, objeto, lógica, signifiante, tiempo, inconsciente, forma, estructura, corte. El intervalo entre la composición musical y el psicoanálisis que aquí se explora al inventarlo, no persigue el delirio de una supuesta interpretación analítica de la obra de arte, mucho menos del artista,<sup>24</sup> sino el potencial sonoro de una escritura apoyada, primero, en la grafía y los pentagramas de la notación musical contemporánea, propagada luego en las sombras de la escritura musical espectrográfica,<sup>25</sup> y proyectada hoy en el tiempo, la lógica y la topología de una estructura constituyente de una praxis que toma el arte como *modelo para otra cosa* (Lacan, 1974).<sup>26</sup>

Ejemplo de ello lo encontramos en el seminario del 21 de Diciembre de 1976, en el que Lacan cede la palabra al analista Alain Didier-Weill, quien en su intervención propone la estructura de un circuito pulsional entre el sujeto, el objeto y el Otro, articulando cuatro tiempos lógicos apoyado en el modelo imaginario de una experiencia subjetiva de escucha musical. A partir de este modelo, el analista articula en un primer tiempo, el tiempo de la escucha, tiempo en el que el sujeto oyente recibe de la música la respuesta a una pregunta que lo habitaba sin saberlo, el problema de la ética del psicoanálisis y la posición del analista a quien se supone haber corrido el “riesgo de escuchar ciertas cosas”. En el segundo tiempo, tiempo en el que el sujeto oyente se reconoce a sí mismo reconocido en la música como sujeto *escuchante*, el analista propone la sublimación del objeto *que falta* evocando la transmutación de la tristeza que “sabe lo que le falta” en la paradoja de la nostalgia que “ama la falta sin saber de ella”. Arribamos entonces a un tercer tiempo sincrónico del segundo, tiempo del surgimiento de un nuevo sujeto que tras la experiencia de la escucha musical deviene músico él mismo: un sujeto *musicante*, un sujeto que ante la pregunta por el deseo y la demanda del Otro no desfallece y no se

---

<sup>22</sup> «[...] allí donde se trata del deseo, encontramos en su irreductibilidad a la demanda el resorte mismo de lo que impide igualmente reducirlo a la necesidad. Para decirlo elípticamente: que el deseo sea articulado, es precisamente la razón de que no sea articulable. Entendemos: en el discurso que le conviene, ético y no psicológico.» J. Lacan, *op. cit.*, p. 765.

<sup>23</sup> G. Le Gaufey, *El objeto a de Lacan*, Editorial Psicoanalítica de la Letra, México, 2011, p. 187-190.

<sup>24</sup> «El psicoanálisis no está hecho para esclarecer al arte. Tampoco para interpretarlo. Si lo interpreta para intentar decir su verdad, lo mata. También se suicida. No hay psicoanálisis del arte. [...] Tampoco hay psicoanálisis de los artistas. No hay psicobiografías de los creadores. No hay que descubrir nada oculto en sus obras que revelen las oscuridades de sus vidas. [...] Quien lo intente desde el psicoanálisis dará prueba de su gusto por el delirio. Del delirio disfrazado de saber cultural. Sí, es un delirio de mal gusto.» H. Morales, *Psicoanálisis con arte*, Palabra en vuelo, México, 2015, p. 42.

<sup>25</sup> Véase la última parte del capítulo titulado *Una nueva triada*.

<sup>26</sup> J. Lacan, *Seminario 21: Les non-dupes errent*, Clase del 9 de Abril de 1974. Trad. de Ricardo E. Rodríguez Ponte.

paraliza pero se escucha convocado, en la transferencia con el Otro,<sup>27</sup> a responderse a sí mismo *musicando*,<sup>28</sup> haciendo resonar en el lugar de la falta las vibraciones musicales de un objeto que lo atraviesan como si las produjese él mismo.<sup>29</sup> Finalmente, el cuarto tiempo es para el analista un tiempo de riesgo, tiempo de *a*-riesgarse a dar el salto a una nueva forma de goce marcado por el ritmo de un tiempo musical suspendido donde lo Real como imposible de realidad “es llevado a la incandescencia”.<sup>30</sup>

En efecto, la escritura musical no se agota en la creación de la obra como tal. La escritura musical crea subjetividad. Cuando escuchamos, la música trastoca la realidad de nuestro cuerpo y periodicidad de su tiempo. Su vibración nos cimbra, su devenir nos cambia, su tiempo nos borra. La polifonía de sus disonancias, la orquestación de sus diferencias, la repetición de su evanescencia. Acontecimientos sonoros que inciden en la tonalidad musical de lo cotidiano modulando el devenir significativo de su oyente en el registro simbólico de una nueva armonía. Pero lo que me interesa resaltar en este punto, es el contexto discursivo en el que la propuesta del circuito pulsional y el advenimiento del sujeto musical (o musicante) tiene lugar.

Previo a la intervención de Didier-Weill en su seminario, Lacan propone una serie de interrogantes alrededor de la noción de forma y estructura del cuerpo, o mejor dicho, del cuerpo considerado como estructura: una estructura topológica. Esta estructura manifiesta una disimetría puesta en evidencia sobre una doble banda de Moebius<sup>31</sup> que Lacan obtiene haciendo un doble corte en la estructura topológica del toro, una disimetría *imaginaria* que consiste en que “lo que está delante desde un mismo punto de vista puede pasar atrás desde el punto de vista que sigue siendo el mismo”. En el caso del toro, la pregunta planteada por Lacan atañe a la naturaleza de la disimetría imaginaria entre interior y

---

<sup>27</sup> «[...] se trata de que él responde al Otro. Su mensaje es esa respuesta que le fue asignada por ese sujeto que supuestamente escucha; su música de amor imposible es, de hecho, una respuesta que él da al Otro, y es en el Otro que él supone el hecho de amarlo, de amarlo como un amor imposible.» A. Didier-Weill, *op. cit.*, p. 62.

<sup>28</sup> «El propio [Christopher] Small propone esta traducción castellana para su término *musicating*: “les ofrezco [...] el verbo 'musicar' [...]. Musicar es tomar parte, de cualquiera manera, en una actuación musical. Eso significa no sólo tocar o cantar, sino también escuchar, proporcionar material para tocar o cantar; lo que llamamos componer; prepararse para actuar; practicar y ensayar; o cualquiera otra actividad que pueda afectar la naturaleza de ese encuentro humano que llamamos una actuación musical.”» Citado por Wilfrido Terrazas en W. Terrazas, *La notación para improvisadores en obras mexicanas de inicios del XXI, 2000-2009. Antología de partituras*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2021, p. 2.

<sup>29</sup> A. Didier-Weill, *op. cit.*, p. 58.

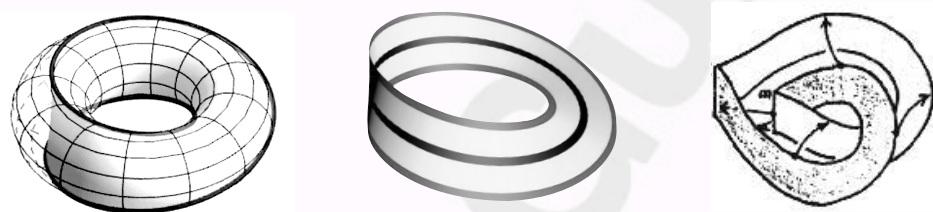
<sup>30</sup> A. Didier-Weill, *op. cit.*, p. 65.

<sup>31</sup> «[...] doble cinta de Moebius. Digo doble. [...] Esto quiere decir una cinta de Moebius que se redobla -y [...] tiene como propiedad no el ser dos bandas de Moebius sino el ser una sola [...] que aparece así como resultado del doble corte del toro. La pregunta es la siguiente: esta cinta de Moebius doble, ¿es... de aquella forma o de ésta? En otros términos ¿pasa -hablo de una de las vueltas- pasa delante de la vuelta siguiente o pasa detrás?» J. Lacan, *op. cit.*, p. 51.



exterior,<sup>32</sup> contenido y continente, en relación a la disimetría *simbólica* entre significado y significante con vista al establecimiento de una diferencia entre forma y estructura proponiendo la primacía de esta última.<sup>33</sup>

[...] ¿es la disimetría del significante y del significado de la misma naturaleza que aquella del continente y el contenido que es con todo algo que tiene su función para el cuerpo? Importa aquí la distinción de la forma y de la estructura. No por nada he marcado aquí éste es un toro aunque su forma no lo aparente [...] ¿Es la forma algo que da motivo a la sugestión? Esta es la pregunta que planteo al proponer la primacía de la estructura. [...] Que el cuerpo pueda presentar toda clase de aspectos que son de pura forma [...] eso es lo que me importa. La diferencia de la forma, de la forma en tanto que ella está siempre más o menos sujerida con la estructura [...]. (Lacan, 1976)<sup>34</sup>



Corte sobre el toro, banda de Moebius y doble banda.

Desde este punto de vista, lo que es evidente en una primera instancia es que las nociones topológicas de forma y estructura propuestas por Lacan no pertenecen al mismo registro. La forma en tanto referida al cuerpo, cuerpo tórico vinculado a nociones de contenido y continente, interior y exterior -y digamos aquí, al yo y al otro- atañe al registro de lo imaginario. Pero la estructura en su referencia al significante, al lenguaje -y con ello, al sujeto y al Otro- atañe al registro de lo simbólico. En esta diferencia de registros radica la primacía de la estructura sobre la forma, de lo simbólico sobre lo imaginario, en tanto es el registro de lo simbólico constituyente de la función del sujeto como sujeto del inconsciente, un inconsciente *estructurado como un lenguaje*.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> «El interior y el exterior en este caso -a saber el que concierne al toro- ¿son nociones de estructura o de forma? Todo depende de la concepción que se tenga del espacio y yo diría hasta un cierto punto de lo que señalaremos como la verdad del espacio. Ciertamente hay una verdad del espacio que es la del cuerpo, el cuerpo en este caso es algo que se, no se funda sino sobre la verdad del espacio, de allí la suerte de disimetría que pongo en evidencia en su fundamento. Esta disimetría radica en el hecho que he designado como el “mismo punto de vista”.» J. Lacan, *op. cit.*, p. 54.

<sup>33</sup> J. Lacan, *op. cit.*, pp. 54-56

<sup>34</sup> J. Lacan, *op. cit.*, p. 54.

<sup>35</sup> J. Lacan, *Escritos II*, Siglo XXI Editores, México, 2009, p. 824.

De la topología que es “esencial a la estructura del lenguaje,”<sup>36</sup> Lacan deduce una topología alrededor de su práctica clínica dando cuenta de la constitución del sujeto, su advenimiento en el campo del Otro -“el lugar donde se sitúa la *cadena significativa* que rige todo lo que, del sujeto, podrá hacerse presente”-,<sup>37</sup> recurriendo a diferentes estructuras topológicas a lo largo de su enseñanza: la banda de Moebius, la botella de Klein, el cross-cap o gorro cruzado y el ya mencionado toro. En el espacio topológico de estas estructuras donde el sujeto se constituye como efecto de significantes,<sup>38</sup> Lacan propone un ordenamiento del discurso de la cadena significativa acorde a la escritura musical sobre un pentagrama desplegando una segunda dimensión temporal en la cadena del discurso del sujeto.

*[...] para dar cuenta de la cadena del discurso concreto, de la cadena significativa, [...] no podemos ordenarlo, acordarlo, más que bajo la forma que se llama, en la escritura musical, un pentagrama, que esto es lo menos que tengamos para decir, y que, en consecuencia, la cuestión de la función de esa segunda dimensión, ¿cómo concebirla? Y que, si ahí hay algo que nos obliga a la consideración de la superficie... — ¿y bajo qué forma? ¿Aquella [...] formulada en la intuición del espacio [...]? O ¿si es otra cosa? ¿Si es esa superficie tal como está teorizada precisamente en la teoría matemática de las superficies tomadas estrictamente bajo el ángulo de la topología? (Lacan, 1964)<sup>39</sup>*

La propuesta de un ordenamiento musical de la cadena significativa, el acuerdo de su estructura (y escritura) acorde a la forma musical del pentagrama, motiva la pregunta sobre las posibles propiedades topológicas de la forma y la estructura en el campo de la escucha y la creación musical en su anudamiento a la especificidad funcional de su registro, pues habiendo establecido que la noción topológica de forma no pertenece al mismo registro que la noción topológica de estructura, es evidente que su función no será la misma.<sup>40</sup>

Retomemos en este punto el famoso texto de la liberación.

En su discurso, Varèse captura de manera sugerente el proceso de formación de sus obras musicales apoyado en la descripción de un proceso estructural formante de un objeto de la realidad del mundo natural. La “naturalidad” de este proceso es imaginariamente proyectada y simbólicamente articulada en un discurso alrededor de la música del compositor francés a falta de una mejor descripción del

---

<sup>36</sup> J. Lacan, *Seminario 12: Problemas cruciales para el psicoanálisis*, Clase del 9 de Diciembre de 1964. Trad. de Ricardo E. Rodríguez Ponte.

<sup>37</sup> J. Lacan, *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 2003, pp. 206-211.

<sup>38</sup> «El sujeto es lo que defino en sentido estricto como efecto del significante.» J. Lacan, *Mi enseñanza*, Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 103.

<sup>39</sup> J. Lacan, *Seminario 12: Problemas cruciales para el psicoanálisis*, Clase del 9 de Diciembre de 1964. Trad. de Ricardo E. Rodríguez Ponte.

<sup>40</sup> Véase el capítulo titulado *Una nueva triada*.

proceso creativo de su obra, esto es, a falta de otro discurso capaz de transmitir algo de la experiencia musical creativa que acontece en un registro por fuera de lo imaginario y por fuera de lo simbólico. En la liberación sonora anticipada por Varèse tras el encuentro con los nuevos medios electrónicos disponibles para los compositores de su tiempo,<sup>41</sup> escuchamos trazos de un discurso alrededor del comportamiento y propiedades de las frecuencias, ritmos e intensidades acústicas desplegadas en el tiempo-espacio de la obra musical cuya resonancia atañe, principalmente, al registro de lo imaginario en tanto los elementos acústicos formales y estructurales constitutivos de la obra musical son considerados objetos de satisfacción del *oído imaginario interno* del compositor (*inner ear of the imagination*). Varèse sueña con instrumentos musicales obedientes a su pensamiento,<sup>42</sup> instrumentos capaces de satisfacer los dictados del oído imaginario señalando de paso la falta de una simbología apropiada para la notación musical de las ideas motivadas por las nuevas herramientas electrónicas de creación sonora. El énfasis de lo imaginario presente en el discurso de la liberación, desemboca de esta manera en un modelo de obediencia inserto en la estructura simbólica y proyectado en la forma imaginaria de una supuesta naturalidad objetiva del devenir sonoro "libre" de la obra musical, que no existe sino por la captura de la palabra que lo nombra como tal. *Liberación sonora del arbitrario y paralizante sistema temperado, de la gama de registros conocidos, de las dinámicas orquestales tradicionales, de lo humanamente posible. Libertad de hacer música usando todos y cualquier sonido* (Varèse, 1959).<sup>43</sup> Eso lo sabemos por cierto. Pero en verdad, nada en la experiencia musical de escucha de la obra del compositor francés sugiere el proceso imaginario de una formación cristalográfica semejante. Nada, excepto el hecho de que fue dicho. Su decir es momento de existencia.<sup>44</sup> Una vez dicha, su palabra atraviesa los elementos constitutivos de la obra musical, formando y estructurando la escucha del devenir sonoro simbólicamente capturado en una imagen que hace de velo a la experiencia de lo real en la escucha musical. En este sentido, la apuesta de la escritura que aquí se propone no es por un nuevo discurso como tal, sino por una escucha que no desoiga la diferencia entre dos elementos y conceptos recurrentes en la práctica de la escritura musical, diferencia simbólica velada en los discursos musicales

---

<sup>41</sup> «And here are the advantages I anticipate from such a machine: liberation from the arbitrary, paralyzing tempered system; the possibility of obtaining any number of cycles or if still desired, subdivisions of the octave, consequently the formation of any desired scale; unsuspected range in low and high registers; new harmonic splendors obtainable from the use of sub-harmonic combinations now impossible; the possibility of obtaining any differentiation of timbre, of sound-combinations; new dynamics far beyond the person human-powered orchestra; a sense of sound-projection in space by means of the emission of sound in any part or in many parts of the hall as may be required by the score; cross rhythms unrelated to each other, treated simultaneously, or to use the old word, "contrapuntally" (since the machine would be able to beat any number of desired notes, any subdivision of them, omission or fraction of them)—all these in a a given unit of measure or time which is humanly impossible to attain.» E. Varèse, *op. cit.* pp. 12-14.

<sup>42</sup> «I dream of instruments obedient to my thought and which with their contribution of a whole new world of unsuspected sounds, will lend themselves to the exigencies of my inner rhythm.» E. Varèse, *op. cit.* p. 11.

<sup>43</sup> Véase nota 41. Traducción propia.

<sup>44</sup> «Lo que aquí es recordado es que su enunciación es momento de existencia, y que, situada a partir del discurso, ella "existe" a la verdad.» J. Lacan, *Otros escritos*, Paidós, Buenos Aires, 2012, p. 474.

que mantienen el punto de su atención en el registro de lo imaginario, diferencia puesta en juego “desde el mismo punto de vista” en el anudamiento de estos dos registros no sin un tercero.

La práctica de la escritura musical como forma predominante de la creación artística compositiva, está en efecto vinculada al registro de lo imaginario. Su práctica, sí. Pero no su escritura. La escritura musical toca las frecuencias de un registro imposible de aprehender en el trazo simbólico de la notación porque no se trata de la representación simbólica de una realidad acústica sensible, realidad de las frecuencias del registro sonoro como tal, sino del registro sonoro de lo musical. Dicho mejor: el registro sonoro de lo *musicalmente real*. “Lo Real [...] es el expulsar del sentido, es lo imposible como tal, es la aversión del sentido.”<sup>45</sup> Lo Real como imposible es una de las definiciones más conocidas de Lacan tomada de Alexandre Koyré (1892-1964), quien en su comentario sobre la concepción clásica del movimiento y la ley de la inercia que afirma la “persistencia eterna” del movimiento rectilíneo uniforme,<sup>46</sup> dice:

*[...] la ley de la inercia no tiene su origen en la experiencia del sentido común, y no es ni una generalización de esta experiencia ni tampoco su idealización. Lo que se encuentra en la experiencia es el movimiento circular o, de forma más general, el movimiento curvilíneo. [...] Y no obstante, el movimiento que la física clásica se esforzará en explicar será el primero -el curvilíneo-, a partir del segundo. [...] no se trata de explicar el dato fenoménico mediante la suposición de una realidad subyacente, [...] ni tampoco de analizar el dato en sus elementos simples para luego reconstruirlo [...]; se trata, propiamente hablando, de explicar lo que es a partir de lo que no es, de lo que no es nunca. E incluso a partir de lo que no puede nunca ser. Explicación de lo real a partir de lo imposible. (Koyré, 1980)<sup>47</sup>*

Lo Real como imposible, expulsar del sentido, *a*-versión,<sup>48</sup> es un paso más en el camino a la propuesta del *objeto sonoro* que aquí se trata en su estrecha relación a la partitura como artefacto físico, digital o de otro tipo, que hace de soporte a las variadas formas y tipologías de la escritura musical manifiestas a

---

<sup>45</sup> J. Lacan, *Seminario 22: R.S.I.*, Clase del 11 de Marzo de 1975. Trad. de Ricardo E. Rodríguez Ponte.

<sup>46</sup> «La ley de la inercia es una ley sumamente sencilla: se limita a afirmar que un cuerpo abandonado a sí mismo persiste en su estado de inmovilidad o de movimiento hasta que algo modifica ese estado. [...] Esta nueva concepción proclama al movimiento un estado, y al mismo tiempo que lo opone en forma absolutamente rígida al reposo, sitúa a ambos en el mismo plano ontológico. Implícitamente admite que el cuerpo —móvil o inmóvil— es totalmente *indiferente* frente a uno u otro de estos dos estados opuestos, y que el hecho de estar en uno o en otro no le afecta de ninguna manera; [...] La concepción clásica del movimiento no sólo implica la indiferencia del móvil con respecto al movimiento, sino también la de un movimiento con respecto a otro: dos movimiento no se estorban jamás. El principio de inercia proclama la persistencia eterna de esta curiosa entidad [...].» A. Koyré, *Estudios Galileanos*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1980, pp. 150-151.

<sup>47</sup> A. Koyré, *op. cit.*, pp. 194-195.

<sup>48</sup> Juego de palabras propuesto por Rodríguez Ponte en su traducción (aversión / *a*-versión).

partir de la segunda mitad del siglo XX.<sup>49</sup> Esta definición de lo Real será elaborada y matizada musicalmente en los capítulos siguientes, pero baste por ahora aclarar un poco las cosas diciendo que “la relación con lo imposible es una relación de pensamiento”, relación que no tendría ningún sentido “si la imposibilidad demostrada no fuese estrictamente una imposibilidad de pensamiento, porque esta es la única demostrable.”<sup>50</sup> A fin de ilustrar el sentido de la imposibilidad que aquí se trata, propongo la lectura de lo dicho en una entrevista por el compositor mexicano y maestro, Ignacio Baca Lobera:

*[...] no todo se puede escribir; la partitura siempre está incompleta y eso es afortunado, porque permite una interpretación. [...] las características acústicas de los instrumentos, de las salas, el timbre, etc., son los ejemplos que se me ocurren ahorita de lo que no se puede escribir. (Lobera, 2016)*<sup>51</sup>

Los ejemplos mencionados por el compositor mexicano son en efecto parte de la información acústica del fenómeno sonoro imposible de representar -asumiendo que una de las funciones de la escritura musical sea la representación- vía la notación musical. No obstante, la especificidad de lo imposible en relación a la escritura musical que la palabra del compositor evoca apunta más, en un primer tiempo, a una cuestión “evolutiva” de la notación en un sentido, digamos, varèsiano (en tanto su analogía nos permite concebir, mas no demostrar, la imposibilidad de registro de la información acústica y tímbrica de los instrumentos y espacios de concierto, como hecho eventualmente posible dado el desarrollo tecnológico de nuevas herramientas de análisis aplicadas a la representación musical del fenómeno sonoro),<sup>52</sup> que a una imposibilidad de pensamiento en un sentido estricto, digamos, lacaniano. Dicho de otro modo, en una primer lectura encontramos elementos de un discurso musical alrededor de lo imposible matizado por el sentido y la consistencia del registro imaginario como ideal inalcanzable de una representación sonora. Pero el corte operado en una segunda vuelta de lo dicho, produce un efecto de sentido que apunta más a la afortunada interpretación de una falta creadora no-dicha en el “no todo” de la escritura que hace que no todo se pueda escribir. El corte permite expulsar algo por fuera

---

<sup>49</sup> En su tesina, el flautista, compositor e improvisador Wilfrido Terrazas, contempla diferentes categorías tipológicas de la escritura musical (convencional, tablatura, multiparamétrica, proporcional, gráfica, verbal, modular y mixta), así como formatos de partitura alternativos a las partituras tradicionales definidos de acuerdo a la funcionalidad que se busca establecer en su relación con el intérprete (*chart* o *leadsheet*, partitura-juego, partitura-laberinto, partitura-manual y partituras interactivas). W. Terrazas, *op. cit.*, pp. 79-84.

<sup>50</sup> J. Lacan, *Seminario 19: O peor*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2012, p. 114.

<sup>51</sup> S. Cedillo, *Diálogo con Ignacio Baca Lobera*, disponible en [https://www.samuelcedillo.com/uploads/6/0/5/2/6052772/dia%CC%81logo\\_con\\_nacho\\_baca.pdf](https://www.samuelcedillo.com/uploads/6/0/5/2/6052772/dia%CC%81logo_con_nacho_baca.pdf) (Consultado el 29 de Mayo de 2023). Publicado en la versión en línea de la revista *La tempestad* (2016).

<sup>52</sup> «At a distance of more than a thousand years we have this analogy: our still primitive electrical instruments find it necessary to abandon staff notation and to use a kind of seismographic writing much like the early ideographic writing originally used for the voice before the development of staff notation. Formerly the curves of the musical line indicated the melodic fluctuations of the voice, today the machine-instrument requires precise design indications.» E. Varèse, *op. cit.* p. 12.

del sentido de lo imaginario y la invariable incompletud simbólica de la partitura enfrentándonos a algo del registro de lo Real, no como el ideal inalcanzable de una representación del fenómeno sonoro como tal, o la muchas veces conveniente inefabilidad de la experiencia artística musical, sino como algo “desprovisto de todo sentido, valor o verdad”,<sup>53</sup> una imposibilidad de pensamiento como verbo sin conjugar: no lo expulsado del sentido articulado en una estructura, sino el expulsar del sentido en la experiencia de un vacío de verdad y un saber que “vale como dote”, un saber que no se sabe porque no es el saber de ningún sujeto sino el saber del Otro, *saber que puede saldar los gastos de un asunto con la verdad pero “no se sabe” hasta dónde*.<sup>54</sup> “De otra estructura es el saber que, a lo real, lo cierne, en la medida de lo posible como imposible. [...]. Así lo real se distingue de la realidad. Esto, no para decir que sea incognoscible, sino que no es cuestión de entenderlo, sino de demostrarlo.”<sup>55</sup>

*[...] lo real es aquello que no puede acontecer en la realidad pero que, sin embargo, la explica, la predice y la modifica. Mejor dicho: lo real no sólo queda por fuera de la realidad, sino que la constituye como su marco. [...] esta definición atenta contra cualquier hipótesis que defina a lo real como anterior a lo simbólico: como una existencia dada que lo simbólico no podría recubrir, como una entidad inefable que nos incita a parlotear, o como la cosa-en-sí, en su existencia pura e independiente de cualquier representación. [...] lo real es un desprendimiento de lo simbólico [...]. (Bonoris, 2019)<sup>56</sup>*

Parafraseando la definición varèsiana de forma, podemos decir que la obra musical es resultante, en efecto, de un proceso *de* creación, un proceso que, en el caso que nos ocupa, cada compositor crea a partir de la experiencia subjetiva del fenómeno sonoro y sus silencios, su historia y su memoria, su saber y no-saber, su deseo y su goce, experiencia subjetiva determinada en lo posible y lo imposible efecto de la articulación propia de una *estructura musical significativa*. La obra como resultante de una estructura así supuesta, implicaría que la obra musical pensada a título de objeto estaría ubicada en el registro de lo imaginario, siendo la práctica de la escritura musical aquella que aportaría el elemento simbólico definitorio de lo que “es”, incluso lo que “debe ser” dada la eventual emergencia imaginaria de un nuevo modelo de obediencia. Pero desde la perspectiva que aquí se ensaya, la escritura musical como tal, la marca de su tiempo, la puntuación de sus silencios, los matices de sus notas, la marca de su borradura, constituiría el elemento simbólico definitorio de la realidad del acontecimiento sonoro que constituye la obra musical donde lo Real como imposible de realidad no acontece sino por fuera de ella.

*[...] la escritura es litoral: recorre las playas de lo simbólico pero se moja en las aguas de lo*

---

<sup>53</sup> B. Bonoris, *El nacimiento del sujeto*, Letra Viva, Buenos Aires, 2019, p. 36.

<sup>54</sup> J. Lacan, *Otros escritos*, Paidós, Buenos Aires, 2012, p. 464.

<sup>55</sup> J. Lacan, *op. cit.*, p. 431.

<sup>56</sup> B. Bonoris, *op. cit.*, p. 35.

*real. La escritura, siendo lenguaje, implica también un exterior al lenguaje. Es el campo trazable de lo simbólico, pero también su disolución [...]. La escritura, soporta lo real en relación con lo simbólico. La escritura ex-iste a lo simbólico. (Morales, 1996)<sup>57</sup>*

La escritura musical es el trazo de un marco sonoro donde lo Real de la experiencia musical resuena en las frecuencias de un pensamiento imposible por fuera del montaje entre lo imaginario y lo simbólico,<sup>58</sup> haciendo surgir en el devenir de sus vibraciones un objeto que estrictamente hablando no es imaginario, simbólico ni real, un objeto que en la letra de su nominación porta la marca de lo que no es, un objeto cuya propiedad ectópica a los tres registros “lo convierte en el agente mismo del anudamiento”: el objeto  $a$ .<sup>59</sup> El objeto  $a$  es impensable fuera del campo del psicoanálisis por lo que no se trata de proponer aquí un pensamiento musical de este objeto, sino de bordear el “ $a$ -pensamiento”<sup>60</sup> del invento lacaniano con la propuesta de una escritura musical como marca de una ausencia, una falta creadora de un objeto musical perdido causa del deseo más allá de los motivos musicales aparentes en las variadas tipologías de la notación musical contemporánea. Desde esta perspectiva, podríamos decir que la función real de la obra musical es el expulsar del sentido de una estructura de pensamiento hecha de significantes musicales que articulan un discurso sonoro alrededor de un vacío y un saber que no se sabe. En este sentido, la creación artística musical sería la creación de un objeto inútil en la construcción de un pensamiento ya hecho, una idea ya consumida, una experiencia prefabricada o una cadencia ya anticipada, un objeto “de más” no sin relación a una cierta experiencia de *goce* como experiencia sonora de un excedente más allá de los requerimientos de su encargo, las condiciones de su producción, las leyes de distribución o los límites temporales de su extensión, transgresión artística musical de la demanda manifiesta en los patrones vibratorios inconscientes del deseo del Otro.

Si el “ombligo” de una obra de arte es el vacío como vacío de verdad,<sup>61</sup> el objeto  $a$  ocuparía el lugar de ese vacío pero no para llenarlo, sino para redoblar la falta de un objeto perdido que se busca pero no se encuentra, porque estrictamente hablando nunca estuvo. Pensar la obra de arte como vinculada al corte que hace caer el objeto  $a$ , abre la posibilidad de un espacio resonante alrededor de una serie de interrogantes sobre el objeto sonoro musical apoyado en las propiedades ectópicas de este objeto otro, sus enredos y registros, su ausencia y su falta, su forma y estructura, su nominación y su letra.

---

<sup>57</sup> H. Morales, *De tatuajes y garabatos; el síntoma como escritura*, en *Escritura y psicoanálisis*, Siglo XXI Editores, México, 1996, p. 42.

<sup>58</sup> «[...] la realidad, toda la realidad humana, no es nada más que montaje de lo simbólico y de lo imaginario [...]» J. Lacan, *Seminario 14: La lógica del fantasma*, Clase del 16 de Noviembre de 1966. Trad. de Ricardo E. Rodríguez Ponte.

<sup>59</sup> G. Le Gaufey, *op. cit.*, pp. 181-182.

<sup>60</sup> Véase Nota 39 del capítulo *Una nueva triada*.

<sup>61</sup> V. Dreidemie, *Rantés y los enigmas: Entre la mirada y la música*, en *El objeto del arte. Incidencias Freudianas*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1988, p. 51

No sin deseo y no sin goce, la obra musical es la expresión sonora de un *deshecho de pensamiento*, bordeamiento de un vacío, resonancia de una pérdida, creación de una falta. Más allá de la obra musical como objeto de completud y armonía imaginaria, de la obra musical como producto existente de la realidad, expresión objetivada única, repetible, perdurable, trascendente del compositor, *ex-siste*<sup>62</sup> la imposibilidad de la obra musical como un objeto causa del deseo en el intervalo abierto de un corte, manifestación acústica de un resto, acontecimiento sonoro de un exceso más allá del placer subsidiado a la actividad social productiva, un objeto sonoro inútil para la pretendida utilidad material de la vida,<sup>63</sup> imposibilidad de la obra musical como *objeto sonoro a-rtístico*. En efecto, la obra musical es improductiva en la realidad, pero en lo Real es creadora de una existencia por fuera de las concepciones racionales de la vida, una pérdida creadora más allá del placer asociado a la producción y conservación de bienes, o la reproducción y conservación de la vida humana acorde al *principio clásico de utilidad*.<sup>64</sup> Esa es la oferta de todo *gasto improductivo*,<sup>65</sup> gasto que no excluye la escritura musical de este texto.

Parafraseando a Lacan: con oferta el artista crea demanda, reconociendo que lo que se demanda no es eso.<sup>66</sup>

[...] *te pido -¿qué? -rechazar -¿qué? -lo que te ofrezco -¿por qué? -porque no es eso -eso, saben qué es: es el objeto a. El objeto a no es ningún ser. El objeto a es lo que supone de vacío una demanda [...].* (Lacan, 1973)<sup>67</sup>

Una idea es como un virus. Resistente. Altamente contagiosa. La semilla de una idea plantada en la mente de un sujeto crecerá para cambiarlo, quizá incluso para definirlo.<sup>68</sup>

Este es el inicio. Esta es la oferta. Este es el corte.

---

<sup>62</sup> «[...] no sabemos si existe puesto que es el saber supuesto *por* lo Real: el saber de Dios. [...] *Ex-siste*, pero solamente en el sentido que inscribo con el término *ex-sistencia* al escribirlo de otro modo que como se hace habitualmente. El quizá *siste*, pero no se sabe dónde. Todo lo que se puede decir, es que lo que *con-siste* no da de ello ningún testimonio.» J. Lacan, *Seminario 22: R.S.I.* clase del 10 de Diciembre de 1974. Trad. de Ricardo E. Rodríguez Ponte.

<sup>63</sup> «El placer, tanto si se trata de arte, de vicio tolerado o de juego, queda reducido [...] a una concesión, es decir, a un descanso cuyo papel sería subsidiario. La parte más importante de la vida se considera constituida por la condición -a veces incluso penosa- de la actividad social productiva.» G. Bataille, *La noción de gasto*, en *La parte maldita*, Icaria, España, 1987, p. 26.

<sup>64</sup> G. Bataille, *op. cit.*, p. 25.

<sup>65</sup> G. Bataille, *op. cit.*, p. 28.

<sup>66</sup> «[...] con oferta, el analista crea demanda. Pero la demanda que él satisface es el reconocimiento de esto fundamental: que lo que se demanda *no es eso*.» J. Lacan, *Seminario 19: O peor*, clase del 9 de Febrero de 1972, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2012, p. 90.

<sup>67</sup> J. Lacan, *Seminario 20: Aun*, clase del 15 de Mayo de 1973, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1981, p. 152.

<sup>68</sup> "The seed of the idea we plant will grow in this man's mind. It'll change him. It might even come to define him." C. Nolan, *op. cit.* Traducción propia.



## CÓDIGOS DE ESCUCHA

**Prometeo & Epimeteo** (2004), para flauta amplificada y archivo de audio estéreo.

Claire Chase - Flauta  
New Focus Recordings

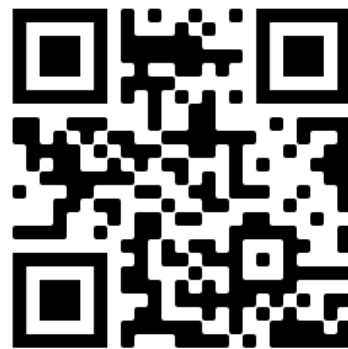


**Apnea** (2005), para guitarra acústica amplificada y archivo de audio estéreo.

Pablo Gómez - Guitarra  
New Focus Recordings

**Anagrama** (2006), para ensamble de cámara.

Camerata de las Américas  
José Luis Castillo - Director  
Quindecim Recordings



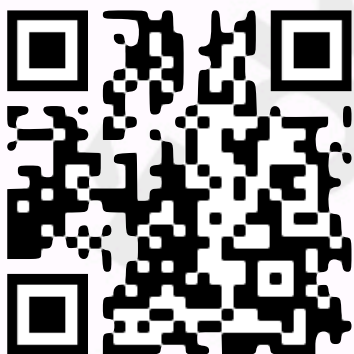


**Am-biwa** (2007), para clarinete bajo, guitarra acústica y archivo de audio estéreo.

Joshua Rubin - Clarinete bajo  
Dan Lippel - Guitarra

**Coincidences?** (2008), para flauta bajo, clarinete bajo, guitarra eléctrica, percusión y archivo de audio estéreo.

International Contemporary Ensemble



**∞¿?** (2008), para fagot amplificado y archivo de audio estéreo.

Rebekah Heller - Fagot  
Tundra Records