

Billone: la otredad en mí¹

Pierluigi Billone, *Sgorgo Y, N, oO*
Yaron Deutsch, guitarra eléctrica
Kairós, Viena, 2016

Digámoslo de una vez: el tríptico de piezas para guitarra eléctrica *Sgorgo* del compositor italiano Pierluigi Billone nos enfrenta, en más de un sentido, a una experiencia siniestra y mortífera de lo musical. *Sgorgo Y, N, oO*, “escritas para la mano izquierda de Yaron Deutsch”, es un torrente sonoro que mortifica el imaginario musical de la guitarra eléctrica derivado del repertorio existente dentro y fuera del ámbito de la música contemporánea y el estatus históricamente ostentado en géneros como el rock y jazz. La interpretación que Yaron Deutsch nos entrega es la interpretación de un mensaje cifrado inscrito en una carta en la que “el espíritu” –demonio quizá– del guitarrista Allan Holdsworth (1946-2017) figura como remitente.

En el inicio de la obra está la nominación. Lo que se dice en *sgorgo* mente,² y a la letra se hace evidente. “Sgorgo”, modo transitivo del verbo italiano “sgorgare” (brotar, surgir, manar), debe ser referido como tal a un objeto sobre el que recae la acción del verbo realizada por un sujeto o un agente. La palabra transmite la idea de que el objeto de *Sgorgo*, de la obra, es un objeto, digamos, de materialidad física real, que está en algún lugar, que existe, que *es*. Si, en un primer momento, las *propiedades imaginarias de objeto* (entendiendo por esto no otra cosa mas que el complejo sonoro imaginario de la guitarra eléctrica formado a partir de las referencias a los procesos de transformación sonora como *feedback, distort, delay, synth, reverb*; parámetros musicales como *dinámica, timbre, articulación, ataque*; y las huellas mnémicas subjetivamente discernibles del repertorio musical existente) parecen corroborar la existencia efectiva de un objeto sobre el cual ha de recaer la acción de la obra, en el decurso de su escucha surge no obstante la sospecha de que el objeto sonoro de *Sgorgo* no es sino un *objeto perdido* y que no es la dimensión de objeto sino la de la *falta de objeto* aquella que en el acto mismo de su interpretación articula el complejo de relaciones musicales entre el cuerpo sonoro de la obra y el cuerpo sonoro de su intérprete.³

Tras la nominación, *Sgorgo Y* hace un corte tajante en el cauce de la señal eléctrica manifestando súbitamente *lo real* del torrente sonoro bordeado simbólicamente por la escritura musical y velado por las propiedades imaginarias de objeto. De los intervalos del corte surge la polifonía de una voz ominosa, siniestra, entonando las notas de la *ex-istencia* inaprensible del ser sonoro más allá de la existencia imaginable, decible y representable de su cuerpo-imagen. Acto seguido, del advenimiento del ser vislumbrado en esa hiancia brota, como de una herida abierta, la realidad mortífera puls(ion)ante de *Sgorgo N* en una tesitura más allá del límite ordinario del

¹ El presente texto es una versión revisada y ligeramente ampliada del texto original escrito entre el 14 y 20 de Abril de 2017 y publicado en la edición de Mayo del mismo año de la revista mexicana de arte *La Tempestad*, no. 122 p. 34. Agradezco a Guillermo García Pérez, coeditor de la revista, la invitación a la escritura de esta reseña. Se incluyen en esta versión los datos de las referencias bibliográficas ausentes en la versión impresa. El título de esta reseña fue dado por el equipo de redacción de *La Tempestad*.

² Alusión a la frase de Jacques Lacan “*lo que se dice mente*” (*ce qu'on dit ment*) dicha en el Seminario *Le sinthome* (1975-1976), clase del 18 de Noviembre de 1975, Buenos Aires, Paidós, 2006

³ Ante el compromiso de poner en palabras parte de la inefabilidad de la experiencia personal en la escucha musical de esta obra, tomo para su escritura la idea de una hipotética *falta de objeto* –sonoro, se entiende– apoyado en la teoría de la falta de objeto de Jacques Lacan desarrollada en el Seminario *La relación de objeto* (1956-1957), específicamente la clase del 28 de Noviembre y 5 de Diciembre de 1956.

registro grave de la guitarra. Escrita como un “homenaje íntimo” al compositor Luigi Nono (1924-1990), las propiedades imaginarias de objeto parecen sugerir en un primer momento una función estructural de contraste para *N* en relación a *Y* de donde se sigue que la función estructural de *oO*, en tanto pieza “culminante” de la obra, es hacer síntesis de las cualidades sonoras hasta ese momento percibidas. Sin embargo, tras la intimidad del homenaje, lo que la acción sonora de *Sgorgo oO* deja grabada en la memoria íntima de nuestro ser-escucha es la pulsación de una estructura no dialéctica entre las partes de la obra que desborda los límites espacio-temporales tanto de su propio movimiento como de aquellos que le preceden. El vínculo que por sobre la síntesis dialéctica de su cauce nos es revelado en la intimidad de *Sgorgo* es la extimidad estructural de uno y de otro en el **uNo Y** en el **otrO**. Parafraseando a J.-A. Miller, *extimidad* no es lo opuesto de intimidad, porque lo éxtimo es lo más íntimo que está en el exterior, la otredad de un cuerpo que siendo extraño a mí está *en mí más que yo*.⁴ *Sgorgo N* está en el centro del tríptico, pero ese centro es *excéntrico*, dentro y fuera de *Y eN oO*. La intimidad pulsante de sus notas se extima resonante en los cortes y cantos de *Y*, en la gravedad memorable de *N* y en el tiempo-espacio “*synthético*” de *oO*, mostrando las marcas que la mano siniestra de Yaron deja grabadas en el devenir de su cauce en un intento de rencuentro con su objeto perdido.

Dicho entre paréntesis, en las notas al interior de este disco, Billone refiere el sonido como un cuerpo cuyo propósito es revelado a través de su movimiento, temperatura, color y aroma. Por su parte, Yaron comenta algunas de las propuestas musicales hechas a Billone en correspondencia a su deseo de hacer del sonido de la guitarra eléctrica el aliento, la voz, el canto, y la oración de ese cuerpo: moduladores de frecuencia automatizados que “desafinan” el sonido de manera continua; el incremento de “parásitos” eléctricos por omisión de la conexión a tierra; o la preferencia de sistemas de amplificación análogos sobre digitales. Sobre los retos técnicos y musicales que la creación de esta obra impone a su intérprete, Yaron nos dice: la falta de control en la realización física de los parámetros musicales genera un daño al cauce de la señal eléctrica amplificada impactando severamente el momento musical de la obra y la verdad de su interpretación.⁵

El objeto perdido de *Sgorgo* no es el cuerpo sonoro como lo refiere Billone y tampoco es el de su intérprete; no es el sonido, su aroma, ni su canto, mucho menos su verdad. No es nada de ello pero atañe a todo en tanto el objeto perdido es eso que *hace falta* al deseo de revelar el propósito del cuerpo sonoro a través de su movimiento y hacer del sonido de la guitarra el canto y la voz de su oración dicha en verdad. El objeto perdido nunca se encuentra porque *no es* lo que se busca sino lo que (nos) hace (ser en) falta. La fuerza que nos compele al rencuentro siempre fallido con el objeto perdido, eso que no deja de insistir en la búsqueda de lo que no es y que en la experiencia de la falta nos hace crear, cantar, vivir, eso es *la pulsión de muerte*. En 1960, Lacan dice a la letra: “[la pulsión de destrucción] pone en duda todo lo que existe. Pero ella es igualmente voluntad de creación a partir de nada, voluntad de recomienzo. [...] la noción de pulsión de muerte es sublimación creacionista.”⁶

⁴ La forma original de la última frase es “*en tí más que tú*”, Jacques-Alain Miller, *Extimidad*, Buenos Aires, Paidós, 2010, p. 17. De todo el cuerpo del texto este párrafo es el que más modificaciones sufrió durante su primera redacción y más aún después en su revisión. En un lapsus debido en parte, posiblemente, a la estructura dada a la frase en un primer momento y la premura de su envío a los editores, omití la mención correspondiente de Jacques-Alain Miller en lo referente a la definición que aquí se da del neologismo *extimidad* que apareció por primera vez en el seminario *La ética del psicoanálisis* de J. Lacan; omisión que, por lo demás, saltará inmediatamente a la vista de las personas familiarizadas con este vocablo y, quienes no lo estén, no tardarán en rastrear su origen.

⁵ La traducción del original en inglés de las notas a que hago referencia (Kairós, 2016) es mía.

⁶ Jacques Lacan, *La ética del psicoanálisis (1959-1960)*, clase del 4 de Mayo de 1960, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 257.

El sentido artístico de las cualidades estéticas y los retos técnico-musicales inherentes al acto de interpretación de esta obra podría quizá encontrar un resorte en medio de un discurso musical teórico crítico de lo que Byung-Chul Han refiere como “la seña de identidad de la época actual”, en donde lo que se valora y lo que “me gusta” es la *positividad* de la pureza de la imagen, lo liso de las superficies, lo bello digital, lo que no daña y lo que no impone resistencia.⁷ Pero, desde mi perspectiva, si el cauce de *Sgorgo* adopta verdaderamente la *negatividad* musical, técnica y estética de lo siniestro es porque tanto Billone como Deutsch reconocen la presencia de algo en lo profundo del cuerpo sonoro hablante que no deja de insistir en cuestionar su propia vida y existencia ubicándose musicalmente en el borde de la (auto)destrucción, una suerte de pulsión de muerte primigenia de la materia sonora que atañe a su objeto perdido y que como tal no puede ignorarse sino manifestarse en la experiencia siniestra de la muerte musicalmente sublimada que esta obra es. Su artificio manifiesta la extimidad del vínculo entre la pulsión de muerte, el acto creador y la experiencia real de goce *más allá del placer y más allá de la belleza*. El psicoanalista Helí Morales escribe: “Ese más allá apela a la muerte, y la muerte se presenta, en el campo de las artes, con el rostro de lo siniestro”.⁸ La dedicatoria a la mano izquierda de Yaron y el homenaje íntimo al compositor Luigi Nono es mucho más que anecdótico.

En una obra donde lo que el cuerpo sonoro nos revela no es sino lo atemperado, lo incontrolable, lo inestable, lo amenazante y parasitario de su naturaleza, la muerte y lo siniestro no pueden menos que inscribirse en el mismo título de la obra mas que con el nombre propio de quienes la develan: ***Sgorgo Y(aro-), N, o(n)O.***

Édgar Guzmán⁹ – Abril/Mayo, 2017

⁷ Byung-Chul Han, *La salvación de lo bello*, versión electrónica, 2015.

⁸ Helí Morales, *Psicoanálisis con arte*, México, Palabra en Vuelo, 2015, p. 105.

⁹ Édgar Guzmán es compositor independiente de música orquestal, de cámara, electrónica y mixta. A la fecha, su obra ha sido presentada en México, EEUU, Canadá, Brasil, Argentina, Chile, Venezuela, Colombia, Austria, Francia, Polonia, Alemania, Suiza y Holanda.