

MÚSICA/ IMAGEN COMO EXPERIENCIA SUSTRACTIVA. TENSIONES ENTRE MATERIALIDAD Y CONCEPTO EN LA EDUCACIÓN MUSICAL

Daniel Belinche / danielbelinche@fba.unlp.edu.ar

Instituto de Investigación y Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen técnico

El contacto con la música plantea un problema: no se ve, no se huele, no se toca, no se saborea. La música es, entonces, desde su constitución intrínseca, un fenómeno altamente abstracto que presupone la construcción permanente de una suerte de presente continuo dado que no es perceptible en términos estáticos. Sus totalidades se diluyen a medida que la olvidamos dando lugar a un tipo particular de imagen. Ante esta volatilidad, uno de los conflictos que presupone su enseñanza se aloja en el centro de los debates contemporáneos de la Pedagogía y las Ciencias de la Educación: ¿es posible construir conceptos, imágenes e ideas sin que medie una situación que involucre al sujeto de manera emotiva y física? Este ensayo pretende poner en debate algunas de las categorías señaladas en torno a la diferenciación entre experiencia e información y, en segundo plano, propone una relectura de la noción de imagen ficcional poética, cuya carnadura pueda sostenerse en términos de la dialéctica entre sonidos y silencios que acaece en un contexto de vaciamiento de sus coordenadas históricas. En cierto modo la música es muda. Es una sombra que se proyecta a la conciencia pero suele ocultar el cuerpo físico que la crea. Ese cuerpo deviene de su unidad material tanto como de su cohesión social.

Palabras clave: Música, Experiencia, Información, Concepto, Materialidad.

Desde aquí veo la sombra de la acacia pero no veo la acacia.

Alguien dice: «Escuché algo afuera. Voy a ver». Extraña sería la enunciación opuesta: «Vi algo afuera. Voy a escuchar cómo suena». Nuestro mundo, el mundo que intentamos develar, el de las sucesiones y las pausas, los acordes y las anacrusas, es un mundo de ausencias.

El panorama actual de la educación musical, cuya legitimación científico académica es relativamente joven, está signado por la convivencia de diferentes tradiciones. Conductivismo, psicoanálisis, Escuela nueva, educación por el arte, estructuralismo, y varios ismos recientes dibujan una silueta que fragua en varias capas y relieves. Pero si en la educación tradicional el modelo remite a la tradición de la clase expositiva, en el «arte de combinar los sonidos de manera agradable al oído», como aprendimos en la escuela, la práctica más antigua y quizás la más extendida es aquella que remonta al origen de la transmisión etérea: la relación maestro/discípulo. Esos instrumentistas ya viejos, que en general habían estudiado en soledad, comprendían, en el rigor de la disciplina férrea y a veces brutal, que la música promueve experiencias en las que casi todo es indevelable —dado que la falta de figura temática la convierte, diría Borges, en pura forma— y se distingue así de lo meramente comunicado, que sitúa al sujeto en un lugar distante, ajeno a la génesis de esa propia experiencia. Esta premisa (la intensidad) sigue construyendo sus epígonos, con metodologías renovadas. No es igual amar a que nos cuenten qué es el amor.

El rasgo experiencial de la música supone también la interiorización de su carácter histórico y, por lo tanto, trabajar desde expectativas que desbordan el campo de la consciencia individual. Es un ámbito que contiene lo consciente y lo inconsciente, lo individual y lo colectivo y abona gestualidades que intentan asir lo que todavía no existe. En ese ademán, experiencia y expectativa actúan como repositorio de una suerte de presente ensanchado, de imagen dialéctica en perpetuo movimiento. Sabemos, a

partir de unos pocos acordes, que estamos escuchando un tango, tal vez de principios del siglo pasado. O basta el pulsar de una guitarra leve, para recordar *Muchacha ojos de papel*. Pero también ese recuerdo se manifiesta en el presente. Opera en simultáneo una conciencia del ahora. Un ahora que renueva el pasado.

Durante los últimos catorce años, el debate en torno a las definiciones ontológicas acerca del arte o, para decirlo claro, sobre aquello que tienen en común las distintas disciplinas que lo articulan, registró avances nítidos. La cuestión antes poco transitada de un programa coherente entre, por ejemplo, maestros de plástica, música, teatro o danza en la escuela primaria, se trató en seminarios, conferencias, congresos y encuentros menos formales, en institutos y en universidades. ¿Qué le debía transmitir un profesor de plástica a cargo de los tres primeros años a uno de teatro responsable de cuarto a sexto grado?, ¿cómo continuaba ese plan? Seguramente no a partir de las técnicas. Pero las operaciones, los procedimientos y las categorías como juntar, separar, repetir, variar, desarrollar, sustraer y otras por el estilo (lo igual, lo distinto, lo diferente, lo contrastante, quietud, aceleración, adentro, afuera, grande, pequeño, lejos, cerca, antes, después), entre muchas otras, constituyen puntos de encuentro que, además, brotan de imágenes ficcionales, de poéticas preñadas de rasgos vitales.

El deterioro social que propone el modelo actual en el país vuelve a ubicar a la educación artística en el nivel subalterno de otros campos que deben autovalidarse como prerrequisito para su inclusión en el universo académico. Tras una década de logros —tanto en la provisión de cargos docentes como en la elaboración de marcos teóricos renovadores— situados en la realidad nacional y latinoamericana y un anclaje contemporáneo desde donde se pudieron abordar los problemas generales y específicos de nuestras disciplinas, pareciera retornar en programas y diseños curriculares, como una mueca ya gastada, un enfoque tecnoneurológico y, en paralelo, la penosa retirada de la metáfora en los distintos niveles del sistema educativo.

¿Para qué sirve la música?

En otros escritos hemos conjeturado acerca de las propiedades suspensivas del arte (aquí, la música) con relación al tiempo y al espacio. La modernidad concibió a estos dos enormes conceptos por separado. La cultura contemporánea suturó esa lejana escisión para constituir su unidad en el campo de lo imaginario. Esta naturaleza indisociable deja captar su proceso crítico y en cada obra nos impone su presencia. Cualquier desgarramiento de esa totalidad, producto de necesidades de escrutinio, debería representar apenas el tramo que implique su reconstrucción. La referencia es útil para fijar postura respecto del contacto con la música y su enseñanza. En algún sitio del camino hay que asumirla en su integridad. Tocar o concebir la obra entera, aun con sus fisuras. Así, la faena del docente se orienta más a unir que a desmembrar y ese transcurso determina la tarea analítica. Descomponer para recomponer.

En un sentido estricto, la música no es tangible sino en lo transitorio. No es una imagen fija. El devenir musical liga sucesos que se resignifican en el recuerdo y en la anticipación, impregnando un instante mutable que le impide corporizarse del todo. En la intervención subjetiva la interpretación de ese proceso requiere, antes, de la facultad de organizar apelando a jerarquías espacio-temporales mediante la captación de oposiciones primarias (arriba/abajo, delante/detrás, permanencia/cambio, lleno/vacío).

El objeto de conocimiento de la música se emplaza, entonces, entre la inmediatez sensorial y el proceso de construcción de los conceptos musicales. Nuestra hipótesis respecto de la escucha musical contiene las categorías enunciadas: la obra, su sintaxis, el contexto y las condiciones de recepción, la adquisición de una percepción relacional y analítica atienden al tejido que anuda las grandes configuraciones con el detalle. Hacemos aquí un distingo: el detalle remite a la totalidad e implica la intervención del sujeto. El fragmento es un corte arbitrario no referenciado al conjunto. En una melodía sencilla, en una canción infantil de pocos sonidos, se abren los senderos laberínticos que llevan a la abstracción. Es una propiedad que atañe al trabajo en los jardines de infantes y a las clases de literatura universitarias como podemos advertir en estas dos poesías:

MANZANA

Manzana sola en la fuente
 Qué hace sin paraíso
 Nadie ve.
 Sin cicatriz amarga
 me pregunto adonde fue el secreto
 de irse por tanta puerta cerrada.
 Alto el crepúsculo firme
 La cara que sueña, sueña, sueña
 sin importar lo que perdió.
 En un rincón
 el viento mueve la sombra de las hojas.
 (Juan Gelman, 2008).

El texto agrupa imágenes que se asocian en su contigüidad y en su inverosimilitud (cicatriz y amarga, crepúsculo y firme, cara y sueña, salir por puertas cerradas) y, sobre todo, *un viento que mueve la sombra* y no las hojas. Al viento se le atribuye así una cualidad diferida, que no posee y se transfiere de las hojas a su sombra generando efecto de extrañamiento. En clase, un alumno sugirió leer el poema al revés, comenzando por el final. El resultado es igualmente poético.

A la sombra del manzano

A la sombra del manzano se le perdió una manzana
 Y nadie sabe nada de nada, nadie sabe nada de nada.
 Una sombrita chiquita, vino rodando del monte
 Será de la manzanita o será de no sé donde
 A la sombra...
 Una manzana sin sombra, se me aparece
 cada vez que me acuerdo del tiempo ese.
 A la sombra del manzano...
 (María Teresa Corral, 1992)

Aunque se trata de una canción escolar el recurso es, respecto de los versos de Gelman, el mismo. La idea de una manzana sin sombra solo puede ser posible en el arte. Para construir su universo ficcional la metáfora elimina una noción de realidad (la que concibe una manzana con su sombra) y construye otra original (la de una manzana que perdió su sombra). La música, una chacarera intercalada por algún pasaje suspensivo, parece escogida para no perturbar el poema. Un texto se estudia en la Universidad y el otro en primer grado de la escuela primaria.

Materiales

Señalamos ya que la materialidad encierra una multitud de entidades y sistemas que se mueve en el espacio y en el tiempo y posee diversidad de fisonomías que somos incapaces de registrar. Esas condiciones, aparentemente incompatibles, la convierten en objeto de interés para intervenciones futuras. Pensemos en las alternativas con las que un sonido se vuelve pregnante. Los instrumentistas saben utilizar esas gamas con intenciones expresivas. Esta definición abarca los objetos estudiados por la ciencia y el arte modernos y también los que puedan ser descubiertos ulteriormente. En eso reside su gran importancia metodológica: comenzar por los materiales. Es precisamente la materia (y no la conciencia, no algo sobrenatural) la que estipula las distintas cualidades de los fenómenos y su unidad en el mundo circundante. En el sentido teórico-cognoscitivo, lo material se contrapone a lo ideal (Alvides y Belinche, 2014). En su manipulación (sonidos, silencios, ideas que pueden provenir de determinados sistemas u organizaciones preexistentes, diseños formales con sus agrupamientos y disolvencias) ya están presentes las tensiones propias de la dinámica musical y es factible establecer congruencias, niveles de contraste y de identidad. Por ejemplo, en la conexión figura/fondo (una de las condiciones perceptuales elementales) la figura se

instala con mayor ímpetu a causa de factores más relacionales que sustantivos. Y es siempre el grado del contraste que se produce entre ambas configuraciones lo que especifica su nitidez. Un caso común al lenguaje musical, la melodía fundida con la palabra, motiva que significantes y significados sitúen al canto en el lugar de privilegio, aún cuando una sola voz humana sea acompañada por una orquesta sinfónica.

Los acontecimientos sonoros acaecen sobre fondos, cuanto menos, fondos implícitos. Psicólogos y lingüistas coinciden en señalar que en todo símbolo la figura descansa en fronteras más o menos indiferenciadas. Una palabra, una línea de sonidos sin acompañamiento, que parece flotar en el vacío, evoca significaciones y connotaciones que son descartadas, o mejor, reservadas para su aplicación en contextos distintos. La frontera que delimita figura y fondo no es tan nítida en la percepción como en la teoría musical. En su captación es clave el comportamiento dinámico de cada uno. La figura fascina y se dirige directamente al campo perceptivo; el fondo es cualitativamente más estático pero no por ello menos complejo. Mientras la figura es pura presencia, pareciera que el fondo se detiene en el pasado.

La clasificación entre lo que Gotthold Leasing denominaba artes temporales y artes espaciales en el siglo XVIII implicaba, además, una restricción en los alcances del concepto de imagen. La imagen fija, sintética, distinguida de la dimensión narrativa de la música o la danza. Pero la enseñanza de la música singulariza su impronta cuando es develada la espacialidad. Las sencillas enunciaciones del tipo “alto/bajo, dentro/fuera, lejos/cerca” atañen a esa espacialidad. Piglia bordea el asunto:

Cada vez que escucho esa frase tan antipática de que “una imagen vale más que mil palabras”, quiero discutirla. Yo creo que lo que sucede es que la imagen es instantánea y para leer mil palabras se necesita un tiempo. Esa es la definición. No es que vale más sino que el tiempo necesario para leer mil palabras es distinto. La imagen es inmediata mientras que la posibilidad de descifrar un texto supone siempre una relación con el tiempo muy personal. Y sabemos que las ideas que ya pasaron de moda, pero que en algún tiempo parecían apuntar a la lectura veloz (había incluso instituciones de lectura veloz), eran una tontería. Esa idea de que uno podía aprender a leer más rápido. Un intento de hacer más rápida una experiencia que siempre está ligada con el propio cuerpo y por lo tanto con las experiencias que el propio cuerpo va generando en esa cuestión (Piglia, 2010).

Una misma figura, por ejemplo la hipérbole (algo que aparece en una dimensión inesperada, un susurro superando un estampido, una figura que adquiere diez veces su tamaño), es capaz de reconsiderar imágenes que están alojadas en nuestra subjetividad. En el sonido que irrumpe en tono mínimo, en el ligero desvío contra una base rítmica que se reitera, en el texto conciso y el juego sustractivo inciden decisiones compositivas sutiles que atraviesan el plexo de las disciplinas.

Mínimo



Metal Cosido. Mariel Cifardo y Edgar de Santo (2010).

Es una obra abstracta y minimalista. Rupturas escasas en una plancha circular de acero, intervenida con incisiones que conforman cuatro figuras geométricas en las que predomina lo angular. Reúne dos materiales americanos: el textil y el metal. Lo circular, lo metálico y lo cosido (en este caso con hilo de seda y de cobre) remiten a aspectos

formales de larga data en América Latina. La abstracción atañe a lo humano de modo simbólico. La ciclicidad de la vida, la penetración de lo impenetrable, lo geométrico como razón y lo intervenido como pulsión. La idea de metal cosido es paradójica. El material vulnerado, extrañamente vulnerado, contradice su principal atributo: la dureza, la impenetrabilidad. Se espera que el bordado ocurra en una tela y no en un disco duro. Sin embargo, es una producción que evita deliberadamente la opacidad. El metal predomina y genera un efecto ambiguo de vacío y pregnancia. Cuando los cambios de luz sobrevienen con el día (particularmente si la obra es alcanzada por algún destello mañanero), brilla. En el último trazo horizontal, derrama un bloque de hilos rojos que, en cierto modo, define la conclusión de la trama y la redirecciona, como haciéndose presente desde la nada.

Ya viene la triste noche

Mañana por la mañana
Será mi despedimiento
A lejas tierras me voy
Con el agua y con el viento
Ay, ay , ay, ay, sentida me voy de aquí.
(...)
De las penas de este mundo
Una tan solo es real
La pena de cada uno
Que no saben los demás
Ya viene la triste noche
A mí que vivo penando
Duerman los que tengan sueño
yo los velare cantando.
(Vidala anónima)

En la vidala *Ya viene la triste noche* recopilada por Leda Valladares en versión de Mariana Baraj, escuchamos lo que un análisis primario identificaría con dos planos, el de la voz y el del acompañamiento □aquí percusión intercalada con un bajo a lo largo de tres estrofas y sus respectivos estribillos□. La reelaboración de Baraj altera la métrica de estos últimos, incluso el silencio entre los versos de las estrofas respecto del original. Está acompañada por músicos que provienen del jazz, como Jerónimo Carmona en contrabajo, instrumento que se superpone con palmas reprocesadas y un tercer elemento (especie de cencerro que produce un efecto iterado) sin establecer relaciones de jerarquía entre ellos. La aparición de la voz deposita los tres materiales en el fondo. Pero esas alteraciones de la Vidala respetan su esencia. En ella el tercer plano, más sutil e inasible, es el silencio. La ausencia amplificada por la distancia entre las configuraciones que, acaso, adquiere mayor espesor que cada una de ellas. Allí residen las tensiones que se infunden en su interior. La distancia perceptual entre la melodía y el acompañamiento no sería posible si no interviniera como categoría espacial, espacio en sí, esa latitud que asume forma de silenciamiento. Con esto queremos decir que, a los efectos de producir un acercamiento a la ardua definición de espacialidad musical, lo determinante no es la presencia o la ausencia de sonidos, sino el modo en que ese espacio propio de la obra se dispone. Un espacio vacío es tan espacio como un espacio lleno.

Concurso de nombres

Cierta vez, en cierto país, hubo un gran concurso.
Consistía en premiar a la persona que tuviera el nombre más corto.
Se presentó muchísima gente. El que estaba a punto de ganar era un señor llamado O.
Todo el mundo ya empezaba a gritar ¡viva!, ¡viva!, cuando todo quedó interrumpido porque se había presentado Casio reclamando el premio.
Él era Casi-o.

Ya empezaban a gritar de nuevo ¡viva!, ¡viva!, cuando llegó alguien que
decía tener el nombre más corto que Casio.
Se llamaba Nicasio, o sea, Ni casi-o.
Y ganó Nicasio.

(Devetach, 1986).

En este relato delicioso, lo escueto se despliega de manera paradójica. Quien vence, en verdad, es aquel que porta el nombre más largo, Nicasio. Éste puede triunfar únicamente si a la estrechez del mensaje se le asigna una nueva significación, si se conjuga y se sacrifica el significante en función del significado. Nicasio es más largo que Casio y palmariamente más largo que O, pero *quiere decir* más corto. El formato corto se prolonga en la historia no contada. El tiempo, en la brevedad de su despliegue, se aprovecha en toda su plenitud. No hay detalles y revelaciones innecesarias. Nada sobra. La fórmula *Cierta vez en cierto país*, remeda una característica de la literatura clásica infantil. Lo que ocurrió, tuvo lugar en el pasado, pero es un pasado impreciso en tiempo y espacio y, sin embargo, en esa no develación de las condiciones en las que se desarrolló ese improbable concurso, el cuento se carga de sentido. Entonces el arte, en sus materializaciones más lejanas, se esfuerza por construir verosímiles, en traer nuevas imágenes al mundo, no en reproducirlas.

El propósito de estos análisis es identificar elementos compositivos comunes (lo mínimo) en soportes y materialidades distintos (el sonido, la palabra, la visualidad). En todas existen tiempo, espacio, forma, materia, y, sobre todo, transformación de lo que podríamos denominar el mundo real en universo ficcional. Aspectos explícitos y otros ocultos. Eso hace el arte.

La música como imagen: itinerarios de lo imaginado

Jacques Aumont define la imagen como «un objeto producido por la mano humana, en un cierto dispositivo, y siempre para transmitir a su espectador, de forma simbolizada, un discurso sobre el mundo real» (Aumont, 2013). A su vez, el autor escinde aquellas imágenes que intentan representar el mundo real y se definen por su intención referencial □ es decir, que designan y muestran la realidad □ de las imágenes del arte, en especial en el caso del arte abstracto, a partir de una concepción de la imagen en su forma, que supera la noción de lo mediado como una analogía con el mundo natural para hacer presente una imagen inmediata, abstracta, que se manifiesta en su autonomía.

Si como afirma Georges Didi-Huberman «siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo» (2008, p. 31) (y, agrego, ante el espacio) y el arte, como producción de imágenes ficcionales poéticas define sus contornos en esas cualidades (materiales, tiempo, espacio, forma) que comparten sus disciplinas, ¿es posible pensar la música como imagen?, ¿es lícito considerar que la cualidad saliente de la imagen ficcional poética es subvertir —no representar— las laberínticas costuras de lo vivido y producir entonces el efecto de extrañamiento al que aludían los formalistas? Hoy, cuando es viable, casco mediante, internarse en un cuadro y recorrerlo por dentro, casi tocar un paisaje en tres dimensiones, patear penales interactivos y jugar con dinosaurios virtuales, pero seguimos tardando el mismo tiempo en escuchar cuatro compases de Mozart o en recitar estrofas del Martín Fierro, ¿son válidas estas preguntas?, ¿es ésta una agenda para pensar las instituciones y la enseñanza del arte?

La imagen artística dispone de la capacidad de distorsión de lo real que le permite trabajar en escala, en ambigüedad, en la apariencia, determinar aquello que se conserva y que se oculta. Lo ficticio, de donde proviene lo ficcional, lo que no tiene comprobación, es una realidad resentida y subvertida por sus nuevas combinaciones. Cuando menos representa es cuando más transforma.

Notó Régis Debray que «hubo magia mientras el hombre, insuficientemente equipado, dependía de las fuerzas misteriosas que le anonadaban. El arte y lo visual comienza cuando hemos adquirido ya bastantes poderes sobre el espacio, el tiempo y los cuerpos como para no temer su trascendencia» (1984, p. 87).

Representar es hacer presente lo ausente. Por lo tanto no es evocar —evocar a mi amigo ausente— sino re-emplazar. Como si la imagen estuviera ahí para cubrir carencias, aliviar la pena. ¿Pero qué pena es la que atañe una variación instrumental?, ¿cuál es su referencia? Se trata más de la forma de la pena y, por lo tanto, de otro tipo de imagen, sucedánea.

La autonomía de la imagen resulta proporcional a su nivel de abstracción. En su lúcido análisis del recurso de desplazamiento en Walsh, Ricardo Piglia □ siempre Piglia □ explica:

Hay un punto extremo, un lugar, al que parece imposible acercarse. Como si el lenguaje tuviera un borde, como si fuera un territorio con una frontera después del cual está el infinito y el silencio. ¿Cómo narrar el horror? ¿Cómo transmitir la experiencia del horror y no sólo informar sobre él? " Walsh encuentra un modo de contar una experiencia extrema y transmitir un acontecimiento imposible. En la carta a Vicky, su hija "Escuché tu nombre mal pronunciado y tardé un segundo en asimilarlo. Maquinalmente empecé a santiguarme como cuando era chico. Anoche tuve una pesadilla torrencial en la que había una columna de fuego poderosa pero contenía en sus límites que brotaba de alguna profundidad. Una pesadilla casi sin contenido condensada en una imagen abstracta. "Hoy en el tren un hombre decía, sufro mucho. Quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año. Hablaba por el pero también por mí. Sigue Piglia: Ese desplazamiento, un desconocido en un tren, un desconocido que está ahí, ese desplazamiento, casi una elipsis, una pequeña toma de distancia es una metáfora del modo en que se muestra y se hace ver la experiencia del límite. Alguien hablaba por él. (2016, p. 187).

En esta bella y dramática secuencia se puede conjeturar que allí donde el lenguaje encuentra su máximo límite, y por lo tanto debe encontrar a través de la metáfora o del desplazamiento la posibilidad de narrar lo inenarrable, se convierte —o se acerca— a lo que en la actualidad podríamos llamar *imagen* en términos amplios. El sentido de lo imaginado, aun lo imaginado a partir de un contacto crudo con sentimientos o experiencias extremas. En el gesto de fuga se añade el plus de significación introducido por el distanciamiento del narrador.

La música como imagen

Las imágenes se nutren de la experiencia que en la música es honda. Su hondura reside en la distancia. Esa distancia en lo instrumental no permite advertir objeto alguno.

La liberación de la disonancia, es decir, la no sujeción de ésta a las reglas establecidas por la tonalidad para su tratamiento fue uno de los hechos cruciales en la música occidental. Generalmente se da como un hecho histórico el que Arnold Schönberg haya sido quien □ a través del atonalismo □ produjera esa liberación. Efectivamente, él abolió las normas tonales en lo que se refiere a las alturas, dispuestas horizontal o verticalmente. Pero en lo que respecta a la forma □ entendida no sólo como la organización de los materiales sino también, y fundamentalmente, como la manera en que se concibe y organiza el tiempo, la "duración" de la obra □ quedó ligada al siglo XIX (Etkin, 1983).

Schönberg, el rostro fáctico de Adorno, construía condensaciones —la metáfora freudiana nominada por Lacán—. Dos nociones confrontadas y simultáneas como *la niña madre, el fuego helado, la noche clara*. Estos recursos de la poética elaboran apariencias improbables pero latentes, sistemas nuevos en formato arcaicos. La innovación □ la liberación de la disonancia, el camino hacia una dialéctica negativa permanente □ fundida con la conservación del pasado es lo que Mariano Etkin alude respecto de la forma y que se puede ampliar en los instrumentos y en los sonidos escogidos para la transformación vanguardista: el viejo y resistente piano de cola.

Ese carácter desplazado de la imagen parece contradecir su marca de origen: operar como copia o imitación. Pero ambas propiedades conviven, se podría decir que una es estructura y la otra forma, una previa y otra postrera.

No nos encontramos ante la imagen con fronteras trazables como una cartografía en donde nadie habita. La imagen sonora es el resultado de movimientos que

provisoriamente han sedimentado o cristalizado en ella. Devuelve tiempos y espacios complejos, tiempos provisoriamente configurados en espacios, dinámicos y emergentes de esos movimientos en los cuales lo latente se manifiesta. Una actitud heurística frente a este estado de lo imaginario implica una experiencia de pensamiento no precedida por el axioma de su resultado.

Aby Warburg fue una vez a México. Buscaba allí algo que fuera imagen, acto y símbolo. Para Warburg la imagen constituía un fenómeno antropológico total, una cristalización, una condensación particularmente significativa de lo que es la cultura en un momento dado de su historia. Lo que luego se denominó dialéctica del ahora. La relación entre lo actual y lo pasado que se lleva a cabo mediante una dialéctica de la detención. Dialécticas son las imágenes que significan la actualización de lo pasado porque no son ni atemporales ni aspectos de un flujo continuo y homogéneo de acontecimientos sino constelaciones momentáneas. Como la música.

La preeminencia de una lógica tecnocapitalista civilizatoria contradice y obtura el rostro ambiguo de la música y su ecuación experiencia/concepto en la que se disuelven teoría y práctica en términos de jerarquías. Ni el deseo es biológico ni el concepto es mero producto de la mente. No exponemos teóricamente el amor para que luego los estudiantes se enamoren en el práctico. Así, el par experiencia/inexperiencia se opone de la misma manera en que difieren lo sógnico y lo simbólico, aunque estas categorías suelen emplearse como sinónimos.

Música, símbolo y metáfora

Repasemos con Colombres. La singularidad del símbolo radica en la capacidad de evocar ausencias por la provocación de presencias que nos remiten a sentidos ocultos tras su opacidad. La palabra *rueda* significa *objeto circular giratorio* pero puede simbolizar lo eterno, lo perfecto, el eterno retorno. Rueda es símbolo en tanto se desvincula del significado de referencia y se asocia como significante de lo cíclico.

Según la inoxidable definición de Cassirer, *símbolo* es el elemento que a través de un dato sensible expresa una significación. La simbolización es la más específica de las propiedades humanas, es portadora de sentido y tiene razón de ser exclusivamente en función de lo humano. Este sentido está evocando un significado, un contenido que en sí mismo no está presente y que exige una comprensión. Es encarnado, vivido por ese sujeto, se personaliza y por ende se transforma en significación.

Otra particularidad es que el símbolo no tiene final, es sugestivo o sugerente, susceptible a lecturas. No hay hermenéutica ni interpretación absoluta de los símbolos. Las formas simbólicas son de diferentes tipos: el lenguaje, el arte, la religión, el mito, las ciencias, que en el fondo constituyen las expresiones culturales. Mediante ellas la experiencia se manifiesta, se expresa.

Las formas simbólicas no se agotan en las formas lógicas, propias de la ciencia, con las que el pensamiento científico organiza el mundo de los fenómenos. En el análisis se nota claramente el contraste: los símbolos científicos son capaces de contener un solo significado, son unívocos y ello marca su limitación. Sin el simbolismo, tinglado que soporta los embates del mundo natural, la vida estaría confinada dentro de los límites de sus necesidades biológicas y de sus intereses prácticos; sin acceso al universo ideal que se le abre con la religión, la filosofía, la ciencia y el arte.

Señalamos en el comienzo del texto que la música es muda. Es una frase de Rancière:

La música es muda. Pero, por eso mismo, pretende significarlo todo; significarlo todo conforme al modo simbolista de la significación: por sugestión, por analogía de sus timbres y sus ritmos, sus aceleraciones y sus lentitudes, sus estallidos de metales y sus ensoñaciones de maderas o de cuerdas, con los aspectos esenciales del mundo y sus correspondencias en el teatro íntimo del espíritu (2009, p.198).

Entonces, la música recompone la experiencia humana en una versión sucedánea. Se va convirtiendo en pasado en su transcurso. Ese pasado adherido al todo es simbólico y lo simbólico es necesariamente desplazamiento, ausencia.

El emperador QIN YI, según cuenta Marta Zátonyi, por los años 300 antes de Cristo, sustituyó simbólicamente el entierro de los vivos por el entierro de sus imitaciones. El

pasado, la imagen, cualquier instante capturado por una cámara, un recuerdo, padecen debilitamientos respecto de lo narrado, de lo representado, de lo evocado. Pero es esa aparente debilidad la que precede la capacidad de simbolizar y, al decir menos, al mostrar menos, al ocultar deliberadamente o por la imposibilidad de asir y controlar, trasciende la materialidad de lo real.

El símbolo es, antes que nada, una elaboración subjetiva y cultural. La señal de la cruz es diferente para un cristiano practicante que para un agnóstico. La raíz interior del simbolismo establece fisuras a lo real, no coincide con el ejemplo. Un árbol puede ser símbolo de la vida que florece pero no ser símbolo de sí mismo. No representa la idea literalmente sino bajo un aspecto preferencial cuyo sentido es producto de la cultura. Nada indica que la paloma aluda a la paz. O que el blanco se asocie a la pureza. Es una convención cultural. Blanco, pureza, paloma, paz. Libertad. La paloma vuela. Los misiles también vuelan. ¿Cómo vincularíamos misil con paz y libertad, salvo en ecuaciones complejas de política internacional que refieran al equilibrio de fuerzas bélicas entre países?

Símbolo y metáfora resultan de una combinación semejante. Los distingue su grado de convencionalidad cultural. Pensar la imagen en clave metafórica, en esta instancia de una cultura hiper tecnificada que propone una suerte de privatización de las visiones y que desfonda el horizonte trazado por las perspectivas emancipatorias desinvertidas de futuro, aquello que Casullo llama *escena ausente*, podría reponer, al menos en la producción y la enseñanza de la música, ciertas alteraciones ante las cuales la subjetividad debería construirse con otros, particularmente cuando el objeto de estudio se emplaza en la posibilidad de lo latinoamericano, concepto largamente asociado a sus representaciones sociales y escasamente a sus condiciones formales.

Se sostuvo aquí que la imagen resulta de la capacidad perceptual de sintetizar y desplazar. Esos desplazamientos no anidan en el tema. No pueden simplificarse. Como explica Mariel Ciafardo respecto del afán racionalista por «reducir lo complejo, diverso y circunstancial

a lo simple, uniforme y universal» (2010, p.4), la imagen estética implica la intención compositiva que la imagen real no tiene. La trama de la imagen estética considera su posibilidad de enhebrar de modo diferente en el acto de la producción. Ya notamos que el enrejado sonoro es sucesivo y deviene en el recuerdo y la disolución de su propia emergencia. En el espacio físico (sonoro, visual, táctil) las relaciones son arbitrarias. En el espacio poético son deliberadas.

La intangibilidad de la música, su matriz experiencial y, en particular, sus conexiones laberínticas son tan complejas que superan con holgura la modestia de este texto breve. Pero acaso la proximidad con la imagen en términos de investigación y enseñanza parece trazar un derrotero hacia concreciones educativas que incumben un posicionamiento crítico respecto de sus prácticas. La superación del yugo verbal, entendida la palabra como un mero soporte material del concepto que elimina las diferencias y funciona como abstracción por generalización, permitiría ampliar la idea de imagen a aquellos ámbitos que exceden lo visual y concebir la producción y el análisis de la música como una alternativa potencial para producir y distribuir conocimiento.

Referencias bibliográficas

- Alvides, M. y Belinche, D. (2014). *Materiales* [Apunte de cátedra]. Introducción a la producción y el análisis musical, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Aumont, J. (2013). *La imagen*. Barcelona, Argentina: Paidós.
- Belinche, D. y Ciafardo, M. (2013). El espacio y el arte. *Metal 1*(1), 32-53.
- Cassirer, E. (1945). *Antropología filosófica*. México: Fondo de cultura económica.
- Ciafardo, M. (2010). ¿Cuáles son nuestras sirenas? Aportes para enseñanza del lenguaje visual. *Revista Iberoamericana de Educación*, (52), 1-8. Recuperado de https://drive.google.com/file/d/0B_w54rGQpRdLeFduMU9QcXlyUVk/view
- Casullo, N. (2007). *Las cuestiones*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de cultura económica.

- Colombres, A. (2004). *Teoría transcultural del arte*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del sol.
- Corral, M. (1992) A la sombra del manzano. En *Estas Creciendo* [CD]. Argentina: La cornamusa.
- Debray, R. (1984). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada de occidente*. Barcelona, España: Paidós.
- Devetach, L. (1986). *Cura Mufas*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del tiempo y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Etkin, M. (1983). Apariencia y realidad en la música del siglo XX. En *Nuevas propuestas sonoras*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Ricordi.
- Gelman, J. (2008). *Mundar*. Madrid, España: Visor.
- Piglia, R. (18 de julio de 2010). Leemos a la misma velocidad que en los tiempos de Aristóteles. Página 12.
- Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/6329-1155-2010-07-18.html>
- Piglia, R. (2016). *Las tres vanguardias*. Buenos Aires, Argentina: Eterna cadencia.
- Ranciére, J. (1998). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires, Argentina: Eterna cadencia.
- Zatonyi, M. (2007). *Arte y creación*. Los caminos de la estética. Buenos Aires, Argentina: Claves para todos.

TÍTULO....

Autores... , etc.

Texto....