



EDICIÓN 18
JULIO-DICIEMBRE 2023
E-ISSN 2389-9794



Facultad de Ciencias Humanas y Económicas
Sede Medellín



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

ARTÍCULO

*Dossier “Procesos creativos y cognitivos
en la digitalización cultural”*

Pensamiento, subjetividad y proceso creativo en una música redefinida por los recursos informáticos

Antonio-Alejandro Carvallo-Pinto



Edición 18 (Julio - diciembre de 2023)

E-ISSN 2389-9794



Pensamiento, subjetividad y proceso creativo en una música redefinida por los recursos informáticos*

 DOI: <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n18.103091>

Antonio-Alejandro Carvallo-Pinto**

Resumen: el presente texto se pregunta por las consecuencias para la música y la subjetividad (el sujeto) de la apertura de la composición musical a los nuevos sistemas informáticos, particularmente aquellos que permiten un trabajo sobre el timbre y que demandan un pensamiento ajeno a aquel que tradicionalmente asumía el control de la toma de decisiones en el proceso creativo, un pensamiento ligado a un proceso técnico extra musical. A partir de la revisión de textos de Jean Jacques Rousseau, Immanuel Kant, Jacques Derrida y Cristóbal Durán, se examinará la relación técnica-naturaleza, evidenciando que el caminar de la música hacia un terreno ligado al *cálculo* y la ciencia ha propiciado la reflexión como medio para la *complacencia en la forma* en el juicio estético y, en consecuencia, la posibilidad de alcanzar un estatus de arte bello que solicita al sujeto. Al indagar en el nuevo sitio que ocupa el o la compositora de frente a una actividad creativa apoyada en el dispositivo informático descubrimos un desplazamiento que no solo redefine lo que entendíamos por música, sino que es condición de posibilidad para el reingreso en ella de una subjetividad puesta en suspensión por las experiencias musicales de vanguardia desde principios del siglo XX.

Palabras clave: subjetividad; composición; informática; arte bello.

* **Recibido:** 8 de junio de 2022 / **Aprobado:** 31 de mayo 2023 / **Modificado:** 26 de junio de 2023. Artículo de investigación realizado en calidad de investigador de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Universidad de Chile (Santiago de Chile, Chile).

** Doctor en Filosofía mención Estética y teoría del arte por la Universidad de Chile (Santiago de Chile, Chile). Magíster en Artes mención Composición Musical y licenciado en Composición por la misma institución. Diploma Académico de Primer Nivel y Diploma Académico de Segundo Nivel (especialización) en Música Electrónica por el Conservatorio Santa Cecilia de Roma (Roma, Italia). Profesor y académico de la Universidad de Chile y de la Pontificia Universidad Católica de Chile (Santiago de Chile, Chile)  <https://orcid.org/0000-0002-9339-9940>

 antonioarvallo@uchile.cl

Cómo citar / How to Cite Item: Carvallo-Pinto, Antonio-Alejandro. "Pensamiento, subjetividad y proceso creativo en una música redefinida por los recursos informáticos". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 18 (2023): 100-122. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n18.103091>



Derechos de autor: Atribución-
NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



Thought, Subjectivity and Creative Process in A Music Redefined by Computer Resources

Abstract: this text asks about the consequences for music and subjectivity (the subject) of the opening of musical composition to new computer systems, particularly those that allow to work on timbre and that demand a thought that is foreign to that which traditionally assumed the control in the creative process, a thought linked to an extra-musical technical process. The technique-nature relationship will be examined in texts by Jean Jacques Rousseau, Immanuel Kant, Jacques Derrida and Cristóbal Durán, showing that the movement of music towards a space linked to *calculation* and science has fostered reflection as a mean for the *satisfaction in the form* of aesthetical judgment and, consequently, the possibility of achieving a status of *beautiful art* that requests the subject. Investigating the new place that the composer occupies in front of a creative activity supported by the computer device, we discover a displacement that not only redefines what we have understood by music, but also is a condition of possibility for the re-entry into it of a subjectivity put on hold by avant-garde musical experiences since the beginning of twentieth century.

Keywords: subjectivity; composition; computing; beautiful art.

Pensamento, subjetividade e processo criativo em uma música redefinida pelos recursos da informática

Resumo: este texto questiona as consequências para a música e para a subjetividade (o sujeito) da abertura da composição musical aos novos sistemas computacionais, em particular aqueles que permitem o trabalho sobre o timbre e que demandam um pensamento alheio ao que tradicionalmente assumiu o controle da tomada de decisões no processo criativo, um pensamento vinculado a um processo técnico extra-musical. A partir da revisão de textos de Jean Jacques Rousseau, Immanuel Kant, Jacques Derrida e Cristóbal Durán, será analisada a relação técnica-natureza, evidenciando que o caminho da música rumo a um campo vinculado ao cálculo e à ciência tem fomentado a reflexão como meio para a complacência da forma no juízo estético e, conseqüentemente, a possibilidade de atingir um status de beleza da arte que solicita o sujeito. Ao indagar no novo lugar que o compositor ocupa diante de uma atividade criativa amparada pelo dispositivo computacional, descobrimos um deslocamento que não só vem



redefinir o que entendíamos por música, mas é condição de possibilidade para a reentrada nela da música, uma subjetividade colocada em suspensão pelas experiências musicais de vanguarda desde o início do século XX.

Palavras-chave: subjetividade; composição; informática; linda arte.

Introducción

En la división de las bellas artes establecidas por Kant en el párrafo 51 de la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, la música aparece dentro de la tercera de las tres “especies”: el “arte del bello juego de las sensaciones”¹, correspondiendo en particular al juego artístico de las sensaciones de la audición. Tanto en el arte de los colores —juego artístico de las sensaciones de la vista—, como en la música, no podemos decir “si un color o un tono (sonido) sean meras sensaciones agradables, o si ya en sí son un bello juego de las sensaciones y traiga consigo, como tal, en el enjuiciamiento estético una complacencia en la forma”², condición para calificar como arte bello. En la música y en el arte de los colores el agrado se debería al efecto de las vibraciones del aire y de la luz, respectivamente, sobre nuestro cuerpo. La belleza, en cambio, estaría ligada a la capacidad de notar como esas vibraciones dividen el tiempo. La imposibilidad de esto comportaría que sonido y color sean solo sensaciones agradables: no sería posible apreciar la belleza de su composición. Así, música y arte de los colores tendrían al sentido y no a la reflexión como fundamento. Pero ¿y si considerásemos todo cuanto “pueda decirse de matemático sobre la proporción de estas oscilaciones”, juzgando “el contraste cromático por analogía con esas”³? Son muchas y variadas las experiencias musicales ligadas a áreas de la ciencia como la acústica y al uso de recursos tecnológicos electrónicos desarrollados por aquella: música concreta, electrónica, electroacústica, acusmática. Es desde aquí donde se va constituyendo, a partir del uso de tecnologías informáticas, la *Computer Music*. Un elemento común de estas experiencias es la posibilidad de *componer* el sonido, pudiendo incluso producirlo *desde cero* a través de múltiples procesos de síntesis del sonido. Un caso especial lo constituye la Música Algorítmica, la que, si bien viene produciéndose hace siglos⁴, se formalizó hoy a partir del uso de dispositivos

1. Immanuel Kant, *Crítica a la facultad de Juzgar* (Caracas: Monte Ávila, 2006), 270.

2. Kant, *Crítica a la facultad*, 270.

3. Kant, *Crítica a la facultad*, 270-271.

4. Ejemplos son el *Würfel-Menuet* de Kirnberger, compuesto en 1757 a través de la elección aleatoria de números, la *Suite Illiac*, de 1957, para cuarteto de cuerdas, o el célebre COMDASUAR, construido en 1978 por el compositor chileno José Vicente Asuar.



informáticos. Diversos son los tipos de algoritmos utilizados en música; entre ellos destacan los modelos matemáticos, donde ocupan un especial lugar los procesos estocásticos: procesos que combinan ecuaciones y elecciones al azar, quedando el compositor a cargo de una parte del proceso creativo, dejando la otra al sistema.

A partir de una aproximación tradicional a la música se podrían establecer dos objeciones, entre sí relacionadas, respecto a la música que hace uso de tecnologías informáticas: primero, la irrupción de un proceso técnico no musical ligado al dominio del dispositivo y a la capacidad de comunicar con él a través del uso de programas o el dominio de algún lenguaje de programación; segundo, la emergencia de un pensamiento informático que se instala en el proceso creativo. En el caso particular de la Música Algorítmica, se podría objetar que es el computador, en última instancia, el que permite que la obra se produzca, asistiendo más de la cuenta a un compositor parcial o totalmente incapaz de generar una obra por sí mismo. Se podría plantear que estas objeciones surgirían por la injerencia desmesurada de un dispositivo tecnológico que, si bien siempre ha sido un factor en el hacer musical a lo largo de la historia, alcanza ahora un rol más protagónico del que tuvo en siglos anteriores. Este lugar más destacado se debería a una suerte de desfase entre la evolución de la técnica musical y el desarrollo de los dispositivos tecnológicos; este desarrollo, a cargo de la ciencia, se ha producido frenéticamente a lo largo del siglo XX, generando y renovando dispositivos permanentemente, para toda actividad, incluyendo a la música. Aquel desfase es el que dificulta la clara visualización de la naturaleza de estos nuevos recursos; de hecho, no es poco común que las objeciones vengan de un mundo composicional que denuncia un pensamiento distinto al musical, un pensamiento más bien matemático o científico —informático, diríamos con Marie-Elisabeth Duchez⁵— que opera estas tecnologías en el hacer creativo. De hecho, en muchas de estas experiencias se abre efectivamente un espacio inédito a consideraciones de tipo acústicas, físicas, matemáticas. Si bien esta apertura se halla en línea con el lugar asignado a la técnica al interior del proceso composicional y de la obra en muchas experiencias musicales desde los años 50 del siglo XX, la objeción apunta a la extramusicalidad de aquellas disciplinas.

Con todo, la música realizada a través de recursos informáticos ha sido capaz de integrarse al espacio de la llamada música docta, generando sonidos que llegan a interactuar con aquellos de los instrumentos acústicos en la hoy conocida como Música Mixta. Por otra parte, estos medios se disponen también al análisis del

5. Marie-Elisabeth Duchez, "L'évolution scientifique de la notion de matériau musical", en *Le Timbre, Métaphore pour la composition*, ed. Jean-Baptiste Barrière (Paris: IRCAM-Christian Bourgeois Éditeur, 1991), 47-81.



sonido, lo que ha servido a la generación de nuevos materiales musicales acústicos. No obstante, esta capacidad no impide que se abra la pregunta por el real estatus de proceso compositivo de un conjunto de operaciones que implican programación, dominio de *software* y la consideración de datos físicos y matemáticos que permiten modelar el sonido. Porque de lo que se habla aquí es de una orientación y atención al sonido entendido como fenómeno físico.

La irrupción de la informática y la ciencia en el hacer musical nos pone de golpe de frente a características distintivas del arte del siglo XX y XXI, nos enfrenta a un problema que no se sitúa precisamente en el dispositivo: la puesta en suspensión de la subjetividad. Esta, la cancelación de la interpelación al sujeto, surge de la indiferencia de una parte del arte del siglo XX respecto a la posibilidad de que el sujeto se reconozca en la obra, momento en que se prescinde de cualquier marco referencial; e incluso del objeto: cualquier cosa puede ser arte. Esto nos impone, de algún modo, la imposibilidad de objetar el resultado sonoro propuesto por un proceso creativo donde irrumpe un proceso informático. Porque, paradójicamente, para evaluar los resultados de estos procesos híbridos pareciera ser necesario una subjetividad activa.

Asistimos a un hecho de relevancia: la injerencia del proceso informático en el hacer creativo en cuanto consolidación de la suspensión de la subjetividad operada en el siglo XX; se abre la pregunta por el nuevo lugar en que esta se sitúa en la emergencia de un arte distinto. Que hoy cualquier cosa pueda ser arte es justamente lo que hace que el momento actual parezca ser el más adecuado para la generación de obras a partir de dispositivos y procesos informáticos; porque este arte no podría ser planteado desde un lugar distinto que el de la suspensión de la subjetividad. Esta tecnología ha llegado a imponernos redefiniciones en torno al arte y al pensamiento, como si ella misma replegase a la subjetividad en modo de ocupar sus espacios, generando una suerte de relato, como aquellos que la posmodernidad había desechado demasiado pronto.

A partir de la revisión bibliográfica de textos de Kant, Rousseau, Derrida y Durán, en el presente texto nos proponemos determinar el grado de relevancia del rol del pensamiento y los sistemas informáticos en la creación llevada a cabo en campo musical. Por otra parte, buscaremos determinar la pertinencia de aquellas objeciones en contra de los procesos técnicos extramusicales que producen obras a través de dispositivos informáticos, esto es, si el origen de la obra será lo que terminará por asignarle el estatus de arte. Parte de la dificultad que buscaremos enfrentar para la evaluación de la actividad creativa conducida a través de sistemas informáticos en campo musical surge de la renuncia de parte del arte del siglo XX de



nociones como belleza u objeto, por ejemplo, en la emergencia de categorías como el kitsch y de experiencias como el arte conceptual, respectivamente; o corrientes como el estructuralismo, donde la relevancia está puesta en la coherencia del sistema generador de signos. No obstante, aquella renuncia, la perspectiva kantiana sobre el arte bello nos lleva a proponer la hipótesis de que la apertura de un cierto arte contemporáneo a aspectos científicos y a las nuevas tecnologías permiten el reingreso de la belleza en la música y que la aparente imposibilidad de corroborar si esta música afecta o no nuestra subjetividad, a propósito de la puesta en suspensión de esta, es justamente su condición de posibilidad.

La inédita apertura del arte hacia la técnica evidencia que el despliegue de esta respondería a una necesidad histórica que involucra no solo una transformación de las herramientas del ser humano, sino la transformación del ser humano en sí, su reubicación. Planteamos así que el que la música hecha parcial o totalmente con el auxilio de nuevas tecnologías sea, desde una mirada kantiana, condición de posibilidad de un arte bello, evidencia la posibilidad de volver a poner en escena a la subjetividad, una subjetividad que puede disfrutar de lo bello como espectadora, pero solo parcialmente como creadora.

La discusión en torno a la legitimidad de un pensamiento informático instalado en medio del proceso creativo se hace necesaria en cuanto la naturaleza de estas tecnologías es inédita: su uso consciente impone y comporta un alejamiento de un hacer musical *como antes*. Pretendemos entonces examinar aquí el extrañamiento que comportan —o no— los procesos creativos ligados a una informática en algún grado autónoma frente a lo que históricamente hemos llamado hacer musical. Para esto intentaremos determinar cómo se insertan las obras resultantes de estos procesos en una definición estética de lo que llamamos música o si simplemente vienen a desnaturalizar a esta última.

Una lectura del recurso kantiano de la mimesis

Resulta algo llamativo encontrar dos lugares aparentemente distantes donde Jacques Derrida observa y piensa lo que llamaremos “la voz de la naturaleza”: el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, de Jean Jacques Rousseau —abordado en *de la Gramatología*— y la *Crítica de la facultad de Juzgar* de Immanuel Kant —en *Economí-mesis*—. Si bien la relación Rousseau-Kant ha sido tradicionalmente individualizada en torno a la moral —por ejemplo, la influencia del *Emilio* sobre la *Crítica de*



la *Razón Práctica*, postulada por María de los Ángeles Giralt⁶—, un acercamiento a aquellos dos lugares abre un espacio a la reflexión en torno a la música y su despliegue en la historia.

En *Economímesis*, Jacques Derrida lee en Kant una naturaleza que, a partir de una flexión especular, “se reflexiona a través del arte”. La naturaleza, “asignando sus reglas al genio, se pliega, vuelve a ella misma”⁷. Para Derrida la oposición entre *physis* y *tekhné* se cancela aquí con aquella flexión, la que proporciona el recurso de la mimesis, “ya no una imitación de la naturaleza mediante el arte, sino una flexión de la *physis*, la relación de la naturaleza consigo misma”⁸. El arte se define entonces como imitación de la capacidad de creación de la naturaleza y, siendo el genio el punto de articulación de la flexión de esta, no solo hallaría el arte su origen en este gesto, sino las reglas que indican las vías a tomar en su propio caminar. Si bien para Kant el producto artístico debe parecer natural, las consideraciones de que “la conformidad a fin en la forma de aquel debe parecer tan libre de toda sujeción a reglas arbitrarias como si fuera un producto de la mera naturaleza” y de que “ante un producto de arte bello debe hacerse uno consciente de que es arte y no naturaleza”⁹, abren la puerta a la idea de Derrida de que la mimesis es la relación de dos producciones y no la de dos productos: la imitación del artista de las operaciones de la *physis*. La naturaleza habla, la voz de la naturaleza habla al genio. Esta mirada se confirma en cuanto para Kant la imitación resulta inadecuada para pensar la producción de belleza. En un siglo donde en las artes predominaba la noción de imitación, Kant introduce el concepto de expresión en la estética para referirse a la relación entre la propia producción del sujeto y sus juicios estéticos. Se lee en el parágrafo 17 de la *Crítica de la Facultad de Juzgar*:

El gusto debe ser una facultad propia de uno mismo; sin embargo, el que imita un modelo muestra habilidad, sin duda; pero solo muestra gusto en la medida en que pueda él mismo juzgar a ese modelo. De ahí se sigue, empero, que el más alto modelo, arquetipo del gusto, sea una mera idea que cada cual debe producir en sí mismo y según la cual debe él juzgar todo lo que sea objeto del gusto.¹⁰

Un ideal de belleza opera como prototipo o modelo para la emisión de todos los juicios estéticos de un particular sujeto: el concepto de expresión desplaza al de

6. María de los Ángeles Giralt, “La influencia de Rousseau en el pensamiento de Kant”, *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 28, nos. 67/68 (1990): 119.

7. Jacques Derrida, “Economímesis”, *Diacritics* 11, no. 2 (1981): 4.

8. Derrida, “Economímesis”, 4.

9. Kant, *Crítica a la facultad*, 249.

10. Kant, *Crítica a la facultad*, 161.



imitación. Pero ¿cómo opera esa voz de la naturaleza que entrega al genio el recurso de la mimesis, considerando que para Kant no se habla aquí de imitación, sino expresión? Es de la *Gramatología* el lugar en que Derrida, en su lectura del *Ensayo* de Jean Jacques Rousseau, se refiere a la voz de la naturaleza: “Dulce voz, maternal, canto como voz original, habla cantada conforme a las prescripciones de la ley natural”¹¹.

La imitación en Rousseau: la música desde la voz de la naturaleza

Para Rousseau, en el origen habla y canto eran uno, habla puramente acentuada, habla de la naturaleza: “Los acentos formaban el canto, las cantidades formaban la medida y se hablaba tanto por los sonidos y el ritmo como por las articulaciones y las voces. Decir y cantar eran antaño la misma cosa”¹². A partir de un distanciamiento entre voz y canto evidenciado por el hecho de que “se pusieran en verso las primeras historias y que las primeras leyes se cantaran”¹³, nuestra voz perdida ha dado lugar a un habla articulada y a la melodía, a la música. Para Cristóbal Durán, “al enfrentar el problema del origen de las lenguas, Rousseau otorga a la articulación de la lengua un lugar secundario con respecto a la ‘plena’ acentuación de la lengua”¹⁴. Por otra parte, la melodía “sistematiza ese aspecto de la música que pervive en la lengua como acento y que haría de una lengua una más apta que otras para el canto (o, para la “recuperación” de ese acento perdido)”¹⁵. Desde esta diferenciación, la música imita al habla de la naturaleza.

El origen de la separación del habla-canto es un acontecimiento catastrófico. El hecho de que la melodía halle su origen en el habla de la naturaleza y se distancie de ella, estando por esto cada vez más imposibilitada de oír sus leyes, revela la posibilidad de un andar degenerativo de la música. Es lo que menciona Rousseau a propósito de Rameau. La melodía surge del habla original, habla de la naturaleza, imita a esta voz que en un principio tuvo que ser solo acentuada, libre de articulaciones; sobreviven para Rousseau rastros de ello en la música italiana a él contemporánea. Pero la música se aleja de la melodía para abrir paso a una

11. Jacques Derrida, *De la Gramatología* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1986), 254.

12. Jean Jacques Rousseau, “Ensayo sobre el origen de las lenguas”, en *Escritos sobre música* (Valencia: Universidad de Valencia, 2007), 290.

13. Rousseau, “Ensayo”, 291

14. Cristóbal Durán, “Rousseau y la presencia vaciada. El impasse musical de la mimesis”, *Revista de Humanidades*, no. 22 (2010): 59-60, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321227217003>

15. Durán, “Rousseau”, 68.



“articulación subrogada”¹⁶, a la armonía, tal como el acento oral del habla cantada, el habla acentuada, da paso al habla articulada: se disuelve la musicalidad de la lengua.

Así, el que la música se comprometa gradualmente con las articulaciones propias del ritmo y la armonía, la inscribe en un proceso degenerativo. Para Rousseau la armonía, ausente en los comienzos de la música y en las músicas no europeas, destruye a la melodía y su fuerza imitativa, su capacidad de imitar a la voz de la naturaleza. Para Derrida se reconoce en Rousseau que la naturaleza habla, y que para oír sus leyes “es preciso volver a encontrar el “acento oral’ del habla cantada, volver a tomar posesión de nuestra propia voz perdida, esa que profiriendo y oyendo, oyéndose-significar una ley melodiosa, ‘era doblemente la voz de la naturaleza’”¹⁷.

Bajo esta última consideración, pareciera no ser posible vincular ambos aspectos abordados por Derrida: el de la mimesis kantiana, voz de la naturaleza que dicta sus reglas para el arte al genio, y el de habla de la naturaleza de Rousseau, origen de la música: ¿cómo es que esta, ya alejada del habla de la naturaleza, se despliega en el tiempo a partir de un andar llevado a cabo por la figura del genio, punto de flexión de la naturaleza, receptor de las reglas dictadas por esta? La mimesis, uno de los recursos a disposición del artista, una de las reglas dadas por la naturaleza para poder operar su flexión en el arte, empuja a destruir un estado, el del canto, alejando a la música del habla original, habla natural, debilitando sus posibilidades de imitación. Pero la mimesis, en cuanto imitación de una capacidad creativa, debe hacerlo. En este sentido, en el esquema de Rousseau, ¿de qué modo en música esa mimesis proporcionada por la flexión de la naturaleza significa no solo imitarla, sino imitar su capacidad de crear?

Cabe explorar si el fin de la música puede o no ser explicado en Rousseau a partir de esa misma voz originaria, punto de origen del caminar de aquella. Derrida cita a Rousseau: “siendo la primera institución social, el habla no debe su forma sino a causas naturales”¹⁸. Por cuanto habla y canto estaban juntas, la música halla sus causas también en el habla de la naturaleza, comenzando su caminar a partir del alejamiento de esta. La música deja de hablar como la naturaleza, habla su propia habla, imitación de aquella. Sin embargo, la naturaleza habla a través de ella. En este punto las miradas de Derrida hacia Kant y Rousseau dejan, en primera instancia, de oponerse. Si para Rousseau “a medida que se multiplicaban las reglas de la imitación, se debilitó la lengua imitativa”¹⁹,

16. Durán, “Rousseau”, 69.

17. Derrida, *De la Gramatología*, 254.

18. Derrida, *De la Gramatología*, 290.

19. Rousseau, “Ensayo”, 304.



podemos proponer provisionalmente que, si la voz imitativa se alejaba del modelo, no podía ser sino porque esta era parte de una naturaleza fértil en despliegue. Del mismo modo, la naturaleza es imitada por la música en su capacidad creadora al proponer esta una distancia entre melodía y voz original, distancia contenida ya en el origen.

En este punto cabría plantearse la posibilidad de que la misma naturaleza, a partir de su regla de mimesis, haga que la lengua imitativa se debilite para dar paso a una cosa distinta. Derrida menciona: “La imitación sería a la vez la vida y la muerte del arte... el arte y su muerte estarían comprendidos dentro del espacio de alteración de la iteración originaria”²⁰. La imitación es vida del arte en cuanto regla dada por la naturaleza, pero destruye al canto. Lo destruye para dar lugar a un algo diverso; la regla de la naturaleza hace caminar a la música.

Hacia una otra música

Se lee en *De la Gramatología*: “Como los de la imitación —y por las mismas razones profundas— el valor y la operación de la articulación son ambiguos: principios de vida y principios de muerte, por lo tanto, motores de progreso”²¹. Este *progreso* nos conecta con una cierta noción de *proceso*, de salida de la melodía a la armonía. No obstante, falta aquí un algo que proyecte esta salida hacia otro punto que sistematice, justamente, el caminar mismo de la música, un algo que, más lejano aún de la melodía, emerja desde esta. Y de la armonía. Porque al desaparecer el *rasgo* —la melodía— surge en música un nuevo paradigma con otros elementos —la armonía— configurando un nuevo equilibrio, el que a su vez será luego puesto en crisis por otros factores que emergerán en el andar de la música. A este propósito, dice Rousseau:

Queriendo Rameau sacar de la naturaleza toda nuestra armonía, ha recurrido para ese efecto a otra experiencia de su invención... Pero, ante todo, la experiencia es falsa... Si toda la armonía se deriva, pues, de las únicas vibraciones del cuerpo sonoro que no resuena... es una extraña teoría esta de sacar de lo que no resuena los principios de la armonía, y es una extraña física la de hacer vibrar y no resonar al cuerpo sonoro, como si el sonido mismo fuese otra cosa que el aire sacudido por esas vibraciones.²²

20. Derrida, *De la Gramatología*, 277.

21. Derrida, *De la Gramatología*, 289.

22. Jean Jacques Rousseau, *Diccionario de Música* (Madrid: Akal, 2007), 87.



El principio de que los acordes de algún modo representan las vibraciones de los armónicos ha sido abordado en música incluso desde una perspectiva historicista. Anton Webern plantea que cada período de la música en Occidente se relaciona con un grupo de parciales de la serie de armónicos²³. Por otra parte, el principio es abordado de manera particular en experiencias musicales ligadas a las nuevas tecnologías, como la Música Espectral, donde la representación del espectro²⁴ mismo del sonido en el *timbre-chord*²⁵ pone en estrecha relación armonía y timbre. Este último, determinado a partir de la estructura generada por las componentes presentes en un espectro y sus amplitudes relativas, determina a su vez estructuras acordales nuevas, redefiniendo la armonía. Desde una perspectiva rousseauiana, esta atención sobre el timbre significaría un ulterior desplazamiento de la música en dirección opuesta a la melodía. Comenzaría a dejarse ver la continuidad de los procesos actuales del arte musical respecto a aquellos de la tradición, siempre siguiendo esa voz primordial desde la cual emerge la música, siempre escuchando aquella voz de la naturaleza. Sin embargo, esta apreciación pareciera cambiar cuando consideramos la demanda tecnológica que el abordaje del timbre produce; de hecho, excede con creces cuanto Rousseau podría haber imaginado respecto a la armonía. La música —al separarse y comenzar a distanciarse de la voz originaria— primero es canto, luego un canto más artificial, *temperado*, sometido al número; aparecen luego los instrumentos acústicos y luego tecnologías tan diversas a aquellas usadas en la música tradicional que parecieran ajenas al arte: las tecnologías electrónicas, primero, y luego aquellas informáticas. Si consideramos que el punto de origen es la voz natural, bajo la perspectiva de Rousseau asistimos a la degeneración de la música como consecuencia de la sustitución de las inflexiones y acentuación de la voz por un *cálculo* de intervalos; la música se aleja cada vez más de las pasiones, de la melodía. Esta noción de cálculo vuelca nuestra atención en este punto a la emergencia del timbre como parámetro que concita los intereses de los compositores desde fines del siglo XIX y que ha requerido en la segunda mitad del siglo XX de operaciones matemáticas que nos llevan más allá de los aparentes límites de la música. Desde aquí, la introducción de los sistemas informáticos para la experimentación con el sonido abrirá paso a la incursión de un dispositivo parcial o totalmente autónomo en el acto creativo en sí.

23. Anton Webern, *Il camino verso la Nuova Música* (Milán: SE Editore, 2006), 20-21.

24. El espectro presenta el conjunto de sonidos puros (sinusoidales) que componen un sonido cualquiera; sus *parciales*. Es un gráfico móvil en el tiempo que evidencia las frecuencias de aquellos (en el eje x) y sus respectivas amplitudes (en el eje y). Un sonido suena distinto a otro porque tiene un timbre distinto a otro, porque tiene un espectro distinto.

25. Acorde cuyas notas representan las frecuencias que componen un espectro determinado. Concepto acuñado por Tristan Murail.



Derrida se refiere a cómo Rousseau pone el dibujo del lado del arte y a los colores del lado de la ciencia y del cálculo de las relaciones. En este mismo sentido, música y pintura “comportan un principio corruptor que, extrañamente, también está dentro de la naturaleza, y en ambos casos, ese principio corruptor está ligado al espaciamento, a la regularidad calculable y analógica de los intervalos”²⁶. Para Rousseau, pintura y música imitan; y lo hacen a través del rasgo: dibujo y melodía, respectivamente. El rasgo permite una técnica de imitación sin la cual no es posible el arte, abre el espacio de la ciencia racional de los intervalos. Nuevamente aquí hallamos lugar para un elemento extra artístico, mirado con sospecha por Rousseau.

Naturaleza, arte y genio en Kant

Cabe volver a notar que ambas figuras abordadas por Derrida —Rousseau y Kant— piensan el arte, al menos en algún aspecto, en relación con la naturaleza. En Kant, los productos de esta son fines naturales: “Una cosa que, como producto natural, debe empero ser reconocida posible a la vez solo como fin natural”²⁷. Estos fines son pensados por Kant como autodeterminados, generando una tesis provisional sobre ellos: “Una cosa existe como fin natural cuando es de suyo *causa y efecto*”²⁸. La necesidad de superar la tesis por la imposibilidad de pensar los fines naturales simultáneamente como causa y efecto, esto es, que tengan una causalidad final que emerja como excepción respecto a la causalidad mecánica, conduce a Kant a pensarlos analógicamente a partir de los productos artísticos. El arte —concepto eje en la *Tercera Crítica*— funciona de manera analógica cuando tratamos de entender un organismo relacionándolo con un objeto conocido producido a través de un diseño que lo precede. Como el fundamento de la naturaleza “a menudo está muy hondamente oculto en algunos productos naturales, ensayamos nosotros un principio subjetivo, a saber, el del arte, o sea, de la causalidad según ideas, para poner esta, por analogía, en el fundamento de la naturaleza”²⁹. Se construye un fin natural a través de la causalidad por el arte, por analogía con los fines de este. Porque responden a una finalidad, pensamos los productos de la naturaleza como si fueran productos de arte; pensamos la naturaleza a través del arte.

26. Derrida, *De la Gramatología*, 270.

27. Kant, *Crítica a la facultad*, 351.

28. Kant, *Crítica a la facultad*, 349.

29. Kant, *Crítica a la facultad*, 373.



En el párrafo 63 de la *Tercera Crítica*, Kant asigna al arte una conformidad a fin objetiva y material relativa, una finalidad para el producto del arte. A diferencia de los organismos de la naturaleza, la finalidad del objeto artístico es puesta desde fuera por un sujeto racional. En el caso del arte bello, el sujeto que pone la finalidad en el objeto es, o el genio “a través del cual la naturaleza le da la regla al arte”³⁰ u otros que toman al genio como modelo, utilizando el recurso de la imitación. Cabe notar aquí, por una parte, que quien establece la finalidad en el objeto artístico recibe las reglas para su operar de la naturaleza; por otra parte, que el arte es una producción realizada en libertad y basada en la razón. De esto se desprende que la naturaleza, al dar su regla al genio, no altera la libertad de este. “Genio es la innata disposición del ánimo a través de la cual la naturaleza le da la regla al arte”³¹. En los productos del arte, el diseño artístico –distinto a la materia del objeto– responde a un fin que es, en el caso del arte bello, “que el placer acompañe a las representaciones... como modos de conocimiento”³², placer que debe ser aquel que surge de la reflexión. Para que la música sea arte bello, deberá buscar complacencia en la forma. La figura del genio y su relación con la naturaleza genera una distancia entre los dos lugares comentados por Derrida que parece insalvable: ¿cómo el sujeto generador de producto artístico y el fin de este podrían estar en permanente relación con la voz de la naturaleza que dicta sus reglas al genio si, desde la perspectiva de Rousseau la música no ha hecho otra cosa que alejarse de esa voz?

El suplemento

Una problemática abordada en el texto citado de Cristóbal Durán es la pretensión de Derrida de hallar una puesta en crisis de la Metafísica de la Presencia³³ en la figura de Rousseau, particularmente en su teoría de la escritura. El problema para la tesis derridiana es que en esta teoría se entiende a la palabra “como presencia del alma consigo misma en su plenitud”³⁴, por lo que en la relación acentuación-articulación, la primera es “intransferible a la escritura”³⁵. Por cuanto la articulación permite el progreso del lenguaje, su desconexión con la acentuación

30. Kant, *Crítica a la facultad*, 250.

31. Kant, *Crítica a la facultad*, 250.

32. Kant, *Crítica a la facultad*, 248.

33. Desde la *Física* de Aristóteles, la metafísica de la presencia privilegia el *ahora*, el ser como presencia en el presente, en la presencia del tiempo. Esto es cuestionado por Heidegger en su *Ser y Tiempo*, donde este último es redefinido como una unidad de pasado, presente y futuro.

34. Durán, “Rousseau”, 59.

35. Durán, “Rousseau”, 60.



no permite leer ahí la fractura de la presencia. Se hace necesario poner en relación articulación y acentuación, en modo de ver allí la exigencia de una temporalidad que desmentiría a la presencia misma. Esta objeción aplica a todo cuanto hemos dicho más arriba, ya que una desconexión entre melodía y armonía cancelaría la posibilidad de entender el paso de una a otra como un *proceso*. Para salvar este obstáculo, Derrida menciona que “Rousseau describe lo que no querría decir: que el ‘progreso’ se hace tanto hacia lo peor como hacia lo mejor. A la vez. Eso anula la escatología y la teleología, al igual que la diferencia”³⁶. Para Derrida, lo que Rousseau quiere decir “sin decirlo” es “el mal suplementario o el suplemento accesorio”³⁷: la articulación. Se impone aquí “una lógica del suplemento a la relación entre la lengua articulada y la lengua de acento”³⁸. La articulación no es solo lo que quiebra la voz acentuada, la voz de la naturaleza; la articulación es además condición para la configuración de ella, de nuestra “propia voz perdida”. Menciona Durán a propósito del privilegio de la voz hablada respecto a la escritura:

Toda vez que se intente separar con una precisión tajante los momentos primeros de los segundos, y en este caso, toda vez que se busque asignar una primacía a un acento sin diferencias en la deriva articulada, propia de una lengua convencional, tendremos que seguir el hilo que los reúne y los separa, que los emparenta cada vez que se los quisiera separar. El punto medial, la separación nítida y estricta entre dos derivas, dos orígenes, dos lenguas y dos porvenires para el hombre estaría marcada por la ley de un intercambio generalizado, hasta el punto de arruinar la separación.³⁹

La articulación siempre estuvo ahí, el distanciamiento entre habla y canto ha comenzado desde siempre. Se vuelve indetectable el punto en que la voz del habla y la voz del canto se separan entre sí; la articulación ha comenzado a producir música y lengua desde siempre. La proyección de habla y canto desde este origen indetectable se halla contenido en el origen mismo, y se produce porque la naturaleza habla; en el caso de la música, al genio. Derrida posa su mirada en dos aspectos ligados al origen y evolución del arte diversos, que podemos conectar a partir del concepto de suplemento. Se conectan los asuntos abordados por Derrida en torno a Kant y Rousseau. De hecho, la mimesis halla un parangón en un aspecto central de la doctrina sobre el arte de Rousseau: la imitación. Para

36. Derrida, *De la Gramatología*, 326.

37. Derrida, *De la Gramatología*, 254.

38. Durán, “Rousseau y la presencia vaciada”, 61.

39. Durán, “Rousseau y la presencia vaciada”, 61.



Derrida, este “no duda que la imitación y el rasgo formal sean lo propio del arte y hereda el concepto tradicional de mimesis, concepto que utilizaron los filósofos a quienes Rousseau acusaba de haber matado al canto”⁴⁰. Es la imitación la que eleva a la música al rango de bella arte.

Si bien es en el momento de Rousseau en que la armonía —el suplemento— se hace manifiesta, se halla desde siempre implícita en la melodía. Aquella contención es conocida por cualquier músico en grado de armonizar una melodía; esta contiene una armonía implícita. Igualmente, la posterior atención sobre el timbre, ampliamente difundida desde la figura de Claude Debussy, es un ulterior desplazamiento de la música en dirección opuesta a la melodía. Porque si la música antigua y medieval eran monódicas, la renacentista polifónica y la barroca, clásica y romántica estaban dominadas por la melodía acompañada, desde fines del siglo XIX comienza un creciente interés por el timbre, rastreable en una línea que va desde el compositor francés hasta el presente, pasando por compositores como Stravinsky, Varèse, Ligeti y los compositores espectrales, donde la operación musical se acerca a los aspectos científicos —acústicos— del sonido, operando una representación de aquello que define al timbre: las frecuencias de su espectro y sus amplitudes. Este desplazamiento de la música no hace sino confirmar la aproximación de Derrida ligada al suplemento: las unidades armónicas emanadas desde el timbre se hallan presentes en la configuración de una melodía cualquiera, tal como una melodía cualquiera tiene un timbre, ya sea el de la voz o el de un instrumento. Es más, para la realización de una melodía es necesario un instrumento con un tipo de espectro determinado, el armónico, de otro modo la melodía no es posible. Con el suplemento Derrida da un giro a la aproximación rousseauiana. En esta podemos ahora ver una evolución entre elementos contenidos ya en un origen “natural” (habla de la naturaleza), elementos cuyos contornos, cuyas fronteras, se hacen indeterminables. En cuanto una es suplemento de la otra, el paso de la melodía a la armonía no permite una degeneración por cuanto en la melodía había ya una armonía implícita:

La posibilidad de la imitación parece interrumpir la simplicidad natural. Con la imitación, ¿no es acaso la duplicidad lo que se insinúa en la presencia? [...] El gusto y el poder de la imitación están inscritos en la naturaleza. El vicio, la duplicidad, como el remilgo, si bien es una alteración de la imitación, no es hija de la imitación, sino enfermedad de la imitación, su anomalía monstruosa.⁴¹

40. Derrida, *De la Gramatología*, 263.

41. Derrida, *De la Gramatología*, 260.



En este sentido, tal como expresado por Derrida, lo menos cercano a la naturaleza —desde la perspectiva de Rousseau— nos puede acercar al origen. El trabajo sobre el timbre nos conecta de hecho con los aspectos acústicos del sonido, aspectos alejados de cualquier sistema musical *creado*. Se genera aquí una conexión con aspectos teóricos ya presentes al inicio de la historia de la música occidental y que sirvieron a la organización de las melodías en Grecia y la Edad Media. Por otra parte, la estructura de los espectros reconduce la noción de armonía a la de nota, ya que hablamos del espectro de una de estas, su timbre. Es por esto por lo que, bajo la lógica de Rousseau, hablaríamos del timbre como paso siguiente a la armonía, estando ambos contenidos en la melodía.

Melodía, armonía y timbre se hallan en estrecha relación desde siempre, tal como acentuación y articulación en el habla de la naturaleza. Del mismo modo como la articulación se halla presente en el origen, hay timbre en la melodía. La naturaleza nos da nuevas reglas, hace evolucionar al arte en esa salida desde la voz originaria y su posterior caminar, en el aparecer del suplemento del suplemento, proceso éste dinámico. El origen de la música es la naturaleza, quien destruye la voz-canto, tal vez porque ya no quiere ser solo nuestra habla, habla originaria, sino que quiere hablarnos en modo de redimensionar su propia voz. Siendo el uno suplemento de los otros, melodía, armonía y timbre se manifiestan en distintas intensidades en lo que hasta ahora hemos llamado el caminar de la música: “El conflicto está entonces entre la fuerza de acentuación y la fuerza de articulación”⁴². La aparente naturalidad del proceso viene dada por el origen común de los tres parámetros y del hecho de que la emergencia más vistosa de uno respecto de otro se relacione con necesidades de la música en función de ese parámetro específico y no de otro.

Raspar equivale a producir un suplemento. Pero como siempre, el suplemento es incompleto, no basta para la tarea, le falta algo para colmar la carencia, participa del mal que debería reparar. La pérdida del acento está mal suplida por la articulación: esta es fuerte, dura y ruidosa, no canta.⁴³

Más arriba mencionábamos al cálculo de intervalos, reemplazante de la acentuación de la voz. Las operaciones ligadas al cálculo, imprescindibles para el trabajo sobre el timbre entendido como campo autónomo de trabajo, se proyectarán hacia el campo compositivo mismo en otras experiencias musicales, como la llamada *Composición asistida por computador* y la ya mencionada *Música*

42. Derrida, *De la Gramatología*, 288.

43. Derrida, *De la Gramatología*, 286.



algorítmica, siendo administradas por una esfera científica que emerge —en clave derridiana— como suplemento de la esfera musical al interior del pensamiento musical mismo, siendo indetectable la frontera entre ambas, la articulación que las conecta. Lo interesante aquí es que si el cálculo toma relevancia en aquella música que trabaja el timbre a través del uso de recursos informáticos, en el caso de la Música algorítmica asistimos a la emancipación del cálculo.

Si bien pareciera que con el trabajo sobre el timbre a través del uso de recursos informáticos nos hemos alejado bastante de esa voz originaria de la naturaleza, del habla-canto, un proceso compositivo donde el computador comienza a tomar decisiones nos lleva aún más lejos, más allá de todo evolucionar que la música en sí misma pudiera conllevar en su propio concepto. Esta tendencia del arte ligado a los nuevos recursos es *naturalizada* por la figura del suplemento, ya que evidencia una dimensión diversa del pensamiento del artista —el pensamiento informático— que no es más que una dimensión suplementaria de lo que tradicionalmente hemos llamado pensamiento musical, inscribiéndose en un pensamiento unitario que genera las acciones del genio que, alejándose de aquella habla originaria, habla de la naturaleza, contenedora ya de cualquier aspecto que el arte pudiera desarrollar, da nueva voz a la naturaleza misma, la que le sigue hablando. Estas nuevas aproximaciones al recurso por parte del artista dan una profundidad distinta a la música desde una perspectiva kantiana.

El arte bello en Kant

En Kant el arte musical puede superar la mera sensación agradable y postular así a ser un arte bello al comportar un juicio estético. Una vez que el sonido trasciende un mero efecto corporal comporta dos caminos: uno, inviable, es posibilitar la captación del efecto de las vibraciones del aire en el tiempo, su división; el otro, es una comprensión y, por qué no, contemplación de las proporciones presentes en la estructura interna del sonido, su despliegue en el tiempo y su interacción con otros sonidos. Solo así la música aspiraría a ser arte bello, esto es, “un modo de representación que es en sí mismo conforme a fin y que, aun carente de fin, promueve la cultura de las fuerzas del ánimo con vistas a la sociable comunicación”. Porque “la universal comunicabilidad de un placer implica ya en su concepto que ese no debe ser un placer del goce que surja de la mera sensación, sino de la reflexión”⁴⁴. No resulta difícil poner en relación estas definiciones con

44. Kant, *Crítica a la facultad*, 248.



las consideraciones que hemos realizado en torno a los caminos que ha tomado la música occidental en las últimas décadas. Las experiencias musicales ligadas a las tecnologías informáticas operan con relaciones, proporciones numéricas, poniendo en evidencia para la escucha todo cuanto “pueda decirse de matemático sobre la proporción de estas oscilaciones”⁴⁵. Ya en la década de los setenta las primeras obras de los compositores espectrales dan cuenta de ello: lentas transformaciones de un sonido a otro, de una representación de un espectro a otra, de un grupo de proporciones matemáticas a otro grupo. Las proporciones están ahí, no solo para ser consideradas, sino para ser percibidas en el tiempo. Se dice todo cuanto puede decirse sobre ellas; pareciera que la música se abre a la complacencia en la forma, al arte bello.

Este punto de llegada de la música se ve ampliamente potenciado por los recursos tecnológicos disponibles en el momento, como siempre fue en la historia de la música. Sin embargo, no deja de ser llamativo que estos medios que permiten el abordaje científico de los parámetros de la música y el sonido y que se configuran proporcionalmente para permitir esta complacencia en la forma, permiten también tener a la reflexión como fundamento, condición, esta, para calificar como arte bello. Se abre aquí la puerta para el reingreso de la subjetividad en el arte musical; paradójicamente en el momento de las tecnologías informáticas. Nos preguntamos por los espacios en que se situará aquella.

Equivalencia entre naturaleza y creador en Kant y Rousseau

Cabe preguntarse cómo, en esta relación estrecha del arte con la naturaleza, el primero llega a instalarse en las nuevas tecnologías. Para Adorno, el arte es un momento en el proceso de racionalización del mundo, por lo que podemos pensar que el proceso evolutivo del arte en el tiempo se inscribe en ese proceso de racionalización. Si aún hay arte, debe entonces ser más racional que antes. Todos los medios del arte provienen de este proceso, incluida la técnica, la que es movilizadora por el arte “en una dirección contrapuesta al dominio”⁴⁶, esto a través de “un giro de las fuerzas productivas técnicas”⁴⁷ respecto a la violencia contra la naturaleza. La racionalidad que acoge debería ser aquella que hace eco de lo

45. Kant, *Crítica a la facultad*, 270.

46. Theodor W. Adorno, *Teoría Estética* (Madrid: Akal, 2004), 78.

47. Adorno, *Teoría*, 69.



que la naturaleza expresa, estableciendo sus fines en ella. Es a un arte musical como el que hemos venido describiendo —inserto en las etapas actuales de aquel proceso de racionalización del mundo, articulado por la técnica y la tecnología— al que nos ha conducido el habla de la naturaleza, justamente para que el artista ponga a la técnica en una nueva relación con ella.

En una primera lectura, pareciera que el creador en Rousseau ha conducido el arte musical hacia un fin último, una condición que, desde una perspectiva kantiana, sería la de la complacencia en la forma. Este fin es introducido por el genio desde siempre, en tanto condición de posibilidad de la música como arte bello. En Kant, es un sujeto externo al producto artístico quien pone la finalidad de este, sujeto que recibe directa —en el caso del genio— o indirectamente —en el caso de quién imita al genio— las reglas para el arte desde la naturaleza. En el caso de Rousseau, en cambio, la música imita a la voz de esta. La naturaleza habla en ambos; alguien escucha. En Kant, el creador le oye decir que debe ser imitada, figura que no es más que una predisposición interior del genio: “La innata disposición del ánimo”⁴⁸. En Rousseau las cosas no difieren demasiado. Kant piensa un arte que no es de la naturaleza, donde hallamos a un sujeto finito que pone una finalidad en el objeto artístico, aunque recibe las reglas para el arte de aquella. Rousseau, en cambio, halla el origen del arte en la naturaleza, siendo ella misma la que indica el caminar y los fines de aquel. Por otra parte, si Derrida ha inserido la articulación en el habla de la naturaleza, ¿a qué se refiere con “es preciso volver a encontrar el acento oral del habla cantada, volver a tomar posesión de nuestra voz perdida”⁴⁹?

Cuando habla y canto se separan, la primera pierde progresivamente su acentuación original. Así, el principio de la palabra es también el de la articulación. La música repite el proceso del habla: el canto se distancia siempre más de esa voz-canto, “núcleo del alma”. Para Cristóbal Durán, habla y canto imitan, pero la imitación de Rousseau no es solo la imitación de la naturaleza, de un algo exterior, sino la imitación de un adentro, la imitación del ánimo. “Circunscribamos entonces una lógica del suplemento a la relación entre la lengua articulada y la lengua de acento; ello sería lo que nos permitiría, a la vez, pensar la presencia y su imposibilidad, la iteración que ordena toda presencia”⁵⁰. El ánimo es imitado por la voz acentuada, que a su vez es imitada por la música, la que finalmente permite el discurso del ánimo consigo mismo.

48. Kant, *Crítica a la facultad*, 250.

49. Derrida, *De la Gramatología*, 254.

50. Durán, “Rousseau”, 61.



La voz de la naturaleza, voz sin articulación, *contínuum* pleno no constituido por sonidos, es el discurso de un adentro. En una aproximación que hace eco a la mirada barroca que entiende la “imitación de la naturaleza” como “imitación de la naturaleza humana”⁵¹, la naturaleza se entiende aquí como interioridad, siendo imitada de modo no enteramente sensible. Rousseau es contrario a una aproximación al arte desde lo meramente sensible, por lo que la imitación como recurso de este no es una imitación de una naturaleza física. Desde la aproximación de Durán desprendemos que la dimensión mimética de la música se relaciona con dejar ver una voz de la naturaleza incapturable, ya que la voz de la naturaleza constituye un origen ajeno al mundo. La imitación no es solo la imitación de la naturaleza, sino la imitación de un adentro, la imitación del ánimo. Este es la voz de la naturaleza, el *dónde* desde donde emerge el arte y lo que define su andar, es quien dicta las reglas al genio y al mismo tiempo el genio que las recibe; es también el sujeto que asigna finalidad a la obra de arte.

Conclusiones

El arte contemporáneo ha abierto grandes espacios a la técnica, comportando la suspensión de la subjetividad: el auditor no se reconoce en la obra y el compositor cede espacios creativos al dispositivo informático. Esta parcial puesta en suspensión del creador de la obra surge aparentemente en el momento en que el proceso informático se hace parte del proceso creativo. Los espacios de parcial autonomía del dispositivo cómo la consideración de datos matemáticos y físicos *duros* para la creación de los sonidos y la obra implican la renuncia del sujeto creador a un conjunto de determinaciones, renuncia que pone al material musical más allá de lo totalmente controlable. Ahora bien, desde una perspectiva kantiana una aproximación matemática a las oscilaciones del sonido, un trabajo consciente sobre este, se hace fundamento a la reflexión, abriendo para la música la posibilidad de ser un arte bello. Dicha aproximación coincide en cierta manera con el punto de llegada señalado por Rousseau, el del cálculo. Este momento requiere necesariamente ser potenciado por los nuevos recursos tecnológicos requeridos, por ejemplo, para el estudio y tratamiento del timbre, abriéndose así la paradoja de que la posibilidad del reingreso de la subjetividad receptora está señalada por la puesta en suspensión, total o parcial, de la subjetividad creadora de la obra. Esto se acentúa en casos cómo la música algorítmica, donde se produce lo que hemos llamado la emancipación del cálculo: si al menos este quedaba en manos del compositor, acá queda en manos del dispositivo, del *calculador*.

51. José Luis Pérez de Artega, “Antonio Vivaldi”, en *Grandes Compositores* (Pamplona: Salvat, 1985), 94.



Se deriva desde acá la relevancia del pensamiento y los sistemas informáticos en campo musical, en cuanto abren para la música la posibilidad de vacar a ser un arte bello y, por lo tanto, reincorporar a la subjetividad receptora de la obra, puesta en suspensión ya desde inicios del siglo XX. Lo interesante aquí es que el momento previo al surgimiento de la música concreta y electrónica, a fines de los años cuarenta y comienzo de los años cincuenta, respectivamente, está señalado por experiencias donde el sujeto creador ha cedido espacios al sistema composicional; es el caso de la dodecafonía de la Segunda Escuela de Viena, particularmente de Anton Webern. Es más, la música electrónica surge bajo estas premisas a manos de compositores como Karlheinz Stockhausen, entregados en esos años a un serialismo integral que requería involucrar en el sistema también al timbre. El inicio de la relación entre música y nuevas tecnologías se produce en un momento donde ya ha sido puesta en marcha, previamente, la suspensión de la subjetividad creadora. Esta suspensión es condición de posibilidad para la inclusión de nuevos dispositivos tecnológicos y esta inclusión es condición de posibilidad del reingreso de la subjetividad receptora de la obra una vez que la música postula a ser un arte bello.

Se pueden abrir algunas objeciones sobre experiencias musicales de ese tipo, a propósito de la injerencia de procedimientos y dispositivos extra musicales, particularmente que el espacio creativo ha sido cedido en esta música al sistema informático, comportando la posibilidad de una subjetividad contempladora de lo bello, pero incapaz de generarlo. ¿Es que el dispositivo tecnológico toma el lugar de la subjetividad creadora y esta se limita a contemplarlo? ¿No comportan estas experiencias musicales un extrañamiento de aquello que entendíamos como música? Cabe primero mencionar que las obras resultantes de experiencias musicales que incluyen procesos matemáticos y/o tecnológicos se insertan fluidamente en el devenir de la música del siglo XX, en las redefiniciones estéticas que se venían operando desde principios del siglo pasado. No es casual que después de las primeras experiencias de Schaeffer, compositores ya activos se hallan volcado a su estudio para realizar obras concretas: Olivier Messiaen, Arthur Honegger, Jean Barraqué, Karlheinz Stockhausen, entre tantos otros. Más importante aún, es que las objeciones que se puedan tener respecto a estos procesos creativos no toman en cuenta que el pensamiento *ingenieril*, informático, que emerge en la operación, no implica una división del pensamiento. Como mencionábamos más arriba, el pensamiento informático es suplementario respecto al pensamiento musical; cada uno es una dimensión de lo que entendemos como la unidad del pensamiento. La obra se origina en este, más allá del nivel de autonomía con que opere el dispositivo. El origen de la obra es el pensamiento, un pensamiento que muta en la historia.



Si bien pareciera que en estas operaciones musicales el eje es una técnica que se potencia a sí misma, este momento no conlleva artificialidad alguna, ya que la tecnología ha sido desarrollada por el ser humano en su relación con la naturaleza y su propia naturaleza. Un arte que abre espacios de creación al recurso tecnológico ha sido el resultado de la relación del artista con una voz originaria que, ya no desde nuestra necesidad de supervivencia, sino desde el arte, nos ha conducido a una nueva relación entre naturaleza y técnica: *physis* y *techné*, como dos fuerzas de creación. La actual relación del músico con las nuevas tecnologías se inscribe en la permanente relación del ser humano con el recurso, quedando así en evidencia tanto la condición histórica de la música como su participación en los procesos que han afectado la condición de toda actividad humana; presente y pasada. Es nuestra propia naturaleza la que nos ha conducido a ceder espacios de creatividad artística a los sistemas informáticos, lo que no significa ceder espacios de pensamiento.

Las implicancias de lo que podríamos llamar el desplazamiento del pensamiento pareciera dejarse ver en tendencias actuales en el arte, particularmente en la tan en boga interdisciplinariedad. Porque lo que hemos llamado el pensamiento informático es una esfera del pensamiento que se instala en cualquier hacer que haga uso intensivo de los recursos informáticos, es una esfera del pensamiento común entre todas las experiencias que hagan uso de ellos, más allá de la disciplina. Es así que esta esfera del pensamiento se impone como puente entre disciplinas, es la esfera del pensar y del hacer que ha facilitado el diálogo entre ellas. Esto pareciera comportar que un cierto arte musical ha emprendido un viaje sin retorno que lo desborda a sí mismo, que exige redefiniciones de lo que entendíamos por música, que excede su propio concepto. Son las redefiniciones que impone un pensamiento que, en su unidad, sigue en movimiento.

Bibliografía

Fuentes primarias

Documentos impresos y manuscritos

- [1] Adorno, Theodor W. *Teoría Estética*. Madrid: Akal, 2004.
- [2] Derrida, Jacques. "Economímesis". *Diacritics* 11, no. 2 (1981): 2-25.
- [3] Derrida, Jacques. *De la Gramatología*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1986.

- [4] Duchez, Marie-Elisabeth. "L'evolution scientifique de la notion de materiau musical". En *Le Timbre, Métaphore pour la composition*, editado por Jean-Baptiste Barrière, 47-81. París: IRCAM-Christian Bourgois Éditeur, 1991.
- [5] Durán, Cristóbal. "Rousseau y la presencia vaciada. El impasse musical de la mimesis". *Revista de Humanidades*, no. 22 (2010): 53-77. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321227217003>
- [6] Giralt, María de los Ángeles. "La influencia de Rousseau en el pensamiento de Kant". *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 28, nos. 67/68 (1990): 119-127.
- [7] Kant, Immanuel. *Crítica a la facultad de Juzgar*. Caracas: Monte Ávila, 2006.
- [8] Pérez de Artega, José Luis. "Antonio Vivaldi". En *Grandes Compositores*, 91-119. Pamplona: Salvat, 1985.
- [9] Rousseau, Jean Jacques. "Ensayo sobre el origen de las lenguas". En *Escritos sobre música*, 253-308. Valencia: Universidad de Valencia, 2007.
- [10] Rousseau, Jean Jacques. *Diccionario de Música*. Madrid: Akal, 2007.
- [11] Webern, Anton. *Il camino verso la Nuova Música*. Milán: SE Editore, 2006.



