

El pensamiento de Henri Bergson en torno a la duración como una clave para tensionar el proceso de conformación de una experiencia musical

Henri Bergson's thinking about duration as a key to stress the process of conformation of a musical experience

Santiago Astaburuaga Peña*

Universidad Nacional Autónoma de México
santiagoastabu@gmail.com

DOI: 10.5281/zenodo.4322029

Recibido: 27/07/2020 **Aceptado:** 21/09/2020

Resumen: ¿Puede la realización de una pieza musical escrita aparecer como un fenómeno suficiente para impulsar un tipo de experiencia que suspenda nuestra necesidad de descifrar para comprender y de separar para reconocer? La ejecución de una partitura es comúnmente considerada como el despliegue sonoro de las partes que los signos escritos en ella disponen, sin embargo, es precisamente la abundancia de lo que de hecho ocurre en el territorio en el que se realiza lo que aquella perspectiva cancela y que bien puede constituir la dimensión cualitativa de su acontecer. El presente artículo tiene por objeto proponer una serie de reflexiones en torno a las operaciones que asisten a la conformación de una experiencia en la que el plano sonoro, delineado por la escritura de una partitura, aparece como un horizonte fenoménico que permite problematizar la compleja noción de *duración*, tratada aquí bajo la luz del pensamiento de Henri Bergson. A partir de esto, *componer* aparece como una apuesta conceptual que permitiría pensar dicha acción como el singular ordenamiento de una experiencia musical efectuado por cada sujeto en el marco de realización de una obra.

Abstract: Can the realization of a written musical piece appear as a sufficient phenomenon to impulse a type of experience that suspends our need to decipher to understand and to separate to recognize? The execution of a score is commonly considered as the sound unfolding of the parts that the signs written on it disposes, however, it is precisely the abundance of what actually happens in the territory in which it is realized what that perspective cancels and may well constitute the qualitative dimension of its occurrence. The present article aims to propose a series of reflections around the operations that assist the conformation of an experience in which the sound plane, delineated by the writing of a score, appears as a phenomenal horizon that makes it possible to problematize the complex notion of *duration*, treated here under the light of Henri Bergson's thought. From this, *to compose* appears as a conceptual bet that would allow us to think said action as the singular ordering of a musical experience carried out by each subject in the framework of the realization of a work.

Palabras clave: componer, partitura, duración, movimiento, experiencia.

Keywords: to compose, score, duration, movement, experience.

* Compositor, investigador e intérprete chileno. Licenciado en Música, mención Composición por la Pontificia Universidad Católica de Chile, Maestro en Música y Doctor en Música, por la UNAM, México. Ha publicado discos con sus obras en Chile, México, Canadá y Eslovenia y con interpretaciones de obras de otros compositores en Estados Unidos y Francia y ha ejercido la docencia universitaria. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9672-6433>

1. Introducción: la singularidad del tiempo musical

¿Cómo percibimos el tiempo, de qué manera lo conformamos, dónde lo ubicamos, cómo lo medimos, cuánto de él se nos escapa, de qué modo lo controlamos, cómo lo segmentamos y bajo qué imagen lo materializamos en el momento en que experimentamos la realización de una pieza musical escrita? Esta pregunta, vital para los propósitos de este texto, articula una suerte de apuesta que pretendo desarrollar en su transcurso: pensar que el despliegue temporal de una situación semejante –en la que una partitura, un lugar, unos intérpretes, unos instrumentos, unos dispositivos y unos auditores convergen y se relacionan entre sí en un momento irreplicable– no es sino una *singularidad*. Ahora bien, la noción de singularidad que ocupa lugar aquí no pretende referir a su acepción de unidad en contraposición a lo múltiple. Tampoco apunta a la perspectiva que la define como una particularidad o una individualidad que identifica a un objeto en relación a otro, a un sujeto en relación a otro, o a una experiencia en relación a otra. Su enfoque, más bien, está puesto en pensar lo singular como aquello que nunca es idéntico a sí mismo. De esta manera, dicha apuesta emerge por un deseo de llevar adelante una labor reflexiva y crítica sobre el problema de pensar el proceso de realización de una partitura como un acontecimiento que difiere de sí cada vez que ocurre y que, por tanto, vuelve difícil todo intento de *hablar de él* debido a su naturaleza móvil.

Una experiencia musical, a mi parecer, aparece como un campo privilegiado para tratar esta problemática acerca de la singularidad del tiempo musical, precisamente porque es en la conformación de una experiencia de este orden donde puede entrar en juego una trama de relaciones en tensión en cuanto a la duración de aquello que percibimos: en el instante en que unos sonidos van produciendo unas relaciones con otros sonidos, con un lugar, con quienes los emiten, con quienes los escuchan y con múltiples hechos que suceden mientras duran, nuestra conciencia también va produciendo relaciones con esa abundancia de planos que van ocurriendo, escuchando y visibilizando unos elementos en forma dirigida y desestimando y cancelando otros. Una experiencia de este tipo, por lo tanto, puede presentarse como la posibilidad de suspender ciertas relaciones útiles que en nuestra vida cotidiana establecemos con el paso del tiempo, pero también puede ser el terreno donde ocupamos un arsenal de estrategias de medición, de captura y de fragmentación de lo que seleccionamos como sus partes constitutivas.

Emerge, a partir de esto, la posibilidad de pensar que la realización de una obra musical tendría de suyo la potencia para empujar el despliegue de un tipo de experiencia ya no sostenido en un *hábito* que hiciera de ella un objeto asible, moldeado y delineado por el carácter terminal que nuestra comprensión puede atribuirle, sino que más bien la percibiera como un fenómeno u ocurrencia sin bordes precisos que dura en el tiempo. También es una manera de pensar si ese despliegue podría incitarnos a *suspender* un régimen perceptivo que distingue, separa y yuxtapone las partes de lo que es captado con el interés de reconocer cada una de ellas, operación que permitiría el conocimiento efectivo del proceso inaudito que volvería a esas partes inseparables entre sí. Estos asuntos, puestos en juego, delinean la trama que pretendo desarrollar en este artículo, cuyo propósito es dilucidar cuáles son las operaciones que asisten a la conformación de una experiencia en la que una partitura incide en la disposición de un encuentro en el que una música ocurre.

Para tratar tales asuntos, el pensamiento del filósofo Henri Bergson en torno al tiempo y a la experiencia aparece como un foco colmado de matices que puede enriquecer sus alcances. Su filosofía resulta clave para abordar el problema de la duración: dicho en pocas palabras, Bergson elabora, a partir de una serie de problemas referidos al tiempo y al espacio, series dicotómicas conceptuales que tienen siempre su correlato en las operaciones que asisten a la conformación de una experiencia. Específicamente, en *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*¹, apunta a que la conciencia puede aparecer de dos maneras: una que percibe separando y clasificando un escenario fenoménico en un espacio estático y homogéneo —operación que daría forma a una *multiplicidad cuantitativa*—, y otra que organiza y produce estados afectivos impulsados por el constante devenir de los datos que se presentan inmediatamente ante ella, desplegados en un tiempo heterogéneo. Esta última conciencia daría forma a una *multiplicidad cualitativa*, la cual, para Bergson, es la consistencia de la propia duración. Con base en esto, el *movimiento* visibilizaría claramente la forma en cómo fragmentamos y yuxtaponemos en un espacio homogéneo aquello que es indivisible e imposible de capturar en una sola imagen.

¹ BERGSON, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Trad. Juan Miguel Palacios. Sígueme, Salamanca, 1999.

Al estudiar en profundidad los alcances del concepto duración, es posible entrever no solo la compleja constelación de conceptos que lo penetran y que él mismo desencadena, sino además los múltiples problemas que conllevan las operaciones necesarias para su ocurrencia. Bergson señala al respecto que nuestra conciencia, para coincidir con la dimensión cualitativa del tiempo –que no es otra cosa que la duración en cuanto tal–, requiere de un gran *esfuerzo* para interrumpir las acciones que depositamos sobre las cosas con el fin de sortear las dificultades y las exigencias de la vida social, campo en el que producimos percepciones convenientes y útiles de todo fenómeno. Este esfuerzo está compuesto por una acción que conforma las bases suficientes para llevar a cabo una *suspensión del régimen de experiencia habitual*, operación que eventualmente nos permitiría experimentar la propia duración. Ambas categorías son analizadas aquí como partes constitutivas del proceso de singularización del tiempo.

La lectura de *Ensayo* sugiere que una experiencia de orden estético tiene de suyo el privilegio para producir la emergencia de una conciencia que impulse un proceso de carácter cualitativo, es decir, que exprese su duración a través de la organización de cualidades que se despliegan continuamente en un campo de variaciones. Pues bien, a partir de esta lectura propongo, hacia el final de este artículo, problematizar la noción de *componer*, concepto que es enfrentado y atravesado por la duración para proliferar su sentido. Componer es tratado como una acción que en primera instancia presenta dos caras: por un lado, una cara extensiva, en cuanto es pensado como la producción de un objeto-partitura –práctica exclusiva del sujeto llamado compositor– que contiene signos delineados que ya vienen dotados de sentidos eminentemente sonoros y, a partir de ello, como la conformación de una experiencia cuyo foco obedece a aquello que ha sido trazado por aquellos sentidos dados. Por otro lado, una cara heterogénea, en tanto operación que desplegaría un esfuerzo que considera a ese objeto-partitura en su dimensión cualitativa –un plano de escritura cuyos signos ya no representan exclusivamente comportamientos sonoros marcados sucesivamente– y a la experiencia de su ejecución como un acontecimiento en el que ocurre *de hecho* aquello que se nos presenta como un todo imprevisible, moviente y en constante variación. Esta segunda manera de concebir la acción de componer, al fin, tendría la potencia de dejar surgir el tiempo como dato inmediato: la duración como singularidad.

2. La duración pura y su representación simbólica

Henri Bergson, con el objeto de abordar el problema de la *duración*, construye una serie divergente: existe una *duración pura*, intensiva, en la que no participa ningún tipo de mezcla, y otra extensiva, que ya no podría ser considerada pura, en la que interviene la idea de espacio homogéneo. Ahora bien, ¿qué significa que la pureza de una duración radique en que no participe ningún tipo de mezcla? Su respuesta es ejemplar: “La duración completamente pura es la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores”². ¿Esto quiere decir, por tanto, que la suspensión de la operación que separa nuestros estados anteriores de nuestros estados presentes, entendida como una organización de cualidades, supone que necesariamente nuestro yo se *deje vivir*? ¿Qué quiere decir esto último y de qué manera se relaciona esa imagen de abandono con la idea de duración pura?

Un ejemplo, entre los múltiples que expone Bergson, y que nos acerca a la escucha, entrega ciertas bases para este asunto. Se trata de la percepción de una melodía: aquí Bergson sugiere que la escucha de una frase melódica constituida por una serie de notas, en tanto no son yuxtapuestas «punto por punto» por nuestra conciencia, puede ser percibida no como un objeto o cosa determinada, sino como un *cuero* – una especie de ser viviente sonoro– compuesto por aquellas notas fundidas unas en otras, penetradas así por efecto de lo que llama «solidaridad»³. La escucha de una melodía, en tanto duración, no produciría la impresión de simultaneidad, sino más bien de una sucesión que ya no podría abstraerse en partes o fragmentos para ser analizada posteriormente, que no podría ser recortada en elementos situados «antes» y «después». De esta manera lo expresa:

² BERGSON, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, p. 90.

³ BERGSON, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, pp. 76-77.

(...) si rompemos la medida insistiendo más de lo que es justo en una nota de la melodía, no es su exagerada longitud, en cuanto longitud, la que nos advertirá de nuestra falta, sino el cambio cualitativo aportado con ello al conjunto de la frase musical. Se puede, pues, concebir la sucesión sin la distinción y como una penetración mutua, una solidaridad, una organización íntima de elementos, de los que cada uno, representativo del todo, sólo se distingue de ellos y se aísla de ellos para un pensamiento capaz de abstraer⁴.

A partir de esto, podría decirse que la ocurrencia de una escucha que interrumpe la aparición de una imagen desplegada en un espacio homogéneo, es decir, una escucha que produce una movilidad compuesta por la penetración de las partes pasadas con las presentes de lo percibido, participaría en la conformación de una experiencia desplegada bajo los matices de la duración. ¿Qué quiere decir esto? Que en la filosofía de Bergson, en tanto no hay estado afectivo interno que no sea pura variación, nuestra conciencia tiene su correlación en la duración de una experiencia. De esta manera, la duración se manifestaría como un presente que absorbe sin cesar el desenvolvimiento del pasado inmediato que le precede, para luego lanzarlo a un futuro: se trata de un devenir, de un proceso dinámico que se resiste a la inmovilidad: “No existe el presente puro, ni el pasado puro ni el porvenir puro. La duración no puede detenerse; es un proceso dinámico y, como tal, no puede haber ningún privilegio que paralice ese proceso”⁵. Al respecto Bergson nos dice:

La duración interior es la vida continua de una memoria que prolonga el pasado en el presente, sea que el presente encierre de manera clara la imagen sin cesar creciente del pasado, sea más bien que testimonie, a través de su continuo cambio de cualidad, la carga siempre más pesada que uno arrastra tras de sí a medida que se envejece más. Sin esta supervivencia del pasado en el presente, no habría duración, sino solamente instantaneidad⁶.

⁴ BERGSON, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, p. 76.

⁵ MUÑOZ-ALONSO, Gemma, «El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto». En *Revista General de Información y Documentación*, Vol. 6-1. Servicio Publicaciones U.C.M., Madrid: 1996. p. 303.

⁶ BERGSON, Henri. *El pensamiento y lo moviente*. Trad. Pablo Ires. Cactus, Buenos Aires, 2013. p. 201.

Bergson propone, a partir de esto, que por medio de la abstención de toda representación abstracta de lo que percibimos nos podemos acercar a la duración pura. Y esa duración coincide con el plano de lo *real*, que no es sino pura cualidad, variación y movimiento: “La duración es entonces la apertura de la experiencia hacia un campo abierto de alteraciones que coincide con la realidad inmediata, plural con que se componen las cosas”⁷. Por tanto, podríamos entender que el *dejarse vivir* expuesto inicialmente se refiere a esta coincidencia entre nuestra conciencia y lo real, es decir, a una afirmación de un yo que dura, que percibe durando *junto* a un tiempo que se presenta inmediatamente como un flujo en constante variación. Nuestra conciencia, de esta manera, estaría identificada con la duración, o quizá mejor aún: la duración sería la sustancia de nuestra conciencia. Este asunto es de vital importancia para el presente artículo, puesto que la duración se presenta como la clave conceptual para identificar una forma de hacer experiencia que precipita y vuelve necesario, de acuerdo a la lectura que se llevará a cabo, el desarrollo de un análisis de sus formas, matices, limitaciones, potencia y alcances inherentes en un horizonte de experiencia estética.

Sin embargo, como es propio en Bergson en gran parte de su determinación conceptual, la idea de duración pura trae consigo una nueva dicotomía: la duración pura y su *representación simbólica*. Si bien lo real para Bergson es la cualidad, la heterogeneidad y la movilidad que compone a cada una de las cosas que percibimos, aquel carácter fenoménico estaría atravesado por un *filtro* habituado de nuestra conciencia que lo «contaminaría» para volverlo un mixto en una experiencia. Ahora bien, ¿de qué manera operaría este mixto? Bergson señala que hay un espacio sin duración –un *espacio real*– en el que, pese a su carencia cualitativa, “aparecen y desaparecen fenómenos simultáneamente con nuestros estados de conciencia”⁸. Y, por otro lado, nos dice que existe una duración cuyos momentos heterogéneos se penetran unos a otros –una *duración real*– en la que, pese a su carácter cualitativo, cada momento puede “unirse a un estado del mundo exterior que le es contemporáneo y separarse de otros momentos por efecto de esta misma unión”⁹. ¿Cuál es su propósito al presentar estas dos realidades? Plantear que a partir del

⁷ RUIZ, Miguel. *Tiempo y experiencia. Variaciones en torno a Henri Bergson*. Fondo de Cultura Económica, Santiago, 2013. p. 55.

⁸ BERGSON, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, p. 83.

⁹ BERGSON, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, p. 83.

espacio real y de la duración real emerge una representación simbólica y abstracta de la duración pura. Lo sintetiza de este modo: “La duración cobra así la forma ilusoria de un medio homogéneo, y el nexo entre esos dos términos, espacio y duración, es la simultaneidad, que cabría definir como la intersección del tiempo con el espacio”¹⁰. De esta manera, el carácter ilusorio del mixto nuevamente aparece como una develada crítica a nuestro aparato perceptivo, en tanto esta mezcla, antes que producir relaciones diferenciales entre las tendencias que la conforman, estaría empujando una serie de confusiones que nos harían entender a una como la otra.

Para explicar en profundidad esta idea, Bergson toma como ejemplo el acto de seguir con los ojos el movimiento de las agujas de un reloj, acción simple que bajo su perspectiva no considera en ningún caso una duración, sino más bien se limita a contar simultaneidades: “Fuera de mí, en el espacio, no hay nunca más que una única posición de la aguja y del péndulo, pues de las posiciones pasadas no queda nada”¹¹. No obstante, siguiendo el mismo ejemplo, plantea que es dentro de nosotros donde esas distinciones y conteos se vuelven insostenibles, debido al movimiento falso que implica separar en forma tajante nuestros propios hechos de conciencia. ¿Por qué se produce, entonces, ese «conteo» de simultaneidades en una acción perceptiva semejante si lo que ocurre al interior de nosotros es pura cualidad no mensurable? La respuesta de Bergson es la siguiente: si consideramos que cada movimiento de una acción simple, como la oscilación de un péndulo o el movimiento de las agujas de un reloj, es algo distinto –esto es, algo que «deja de ser» cuando ocurre lo siguiente–, se produce la incorporación del hábito de distinguir de la misma manera los momentos sucesivos de nuestra vida consciente. “De ahí la idea errónea de una duración interna homogénea, análoga al espacio, cuyos momentos idénticos se seguirían sin penetrarse”¹². Este proceso de homogenizar la duración es definido por Bergson como el «aplastamiento de la conciencia inmediata».

La separación aquí mencionada esconde, por lo tanto, una doble ilusión: por un lado, utilizar el tiempo como un medio donde podemos cuantificar la duración y por tanto nombrar o enumerar un estado que por naturaleza es inmensurable; por otro, creer en el conocimiento de las cosas y de nosotros mismos a partir de esa

¹⁰ BERGSON, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, p. 83.

¹¹ BERGSON, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, p. 81.

¹² BERGSON, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, p. 81.

simbolización. Para Bergson, todo sentimiento es un ser que vive, que está en permanente desarrollo y cambia sin cesar, y su despliegue en un espacio homogéneo es el resultado habituado de desatender sus diferencias internas. Es así como su pensamiento apunta a que todo análisis de un sentimiento no es sino el reemplazo de ese sentimiento por una mera traducción en palabras y expresiones comunes, por un residuo impersonal de impresiones sentidas, por una yuxtaposición de estados ya no dotados de matices: una operación que, lejos de constituir las bases de un conocimiento posterior, permite una lógica de deducción futura inmóvil e impenetrable.

En este punto es posible comprender que la idea de duración pura de Bergson va mucho más allá de lo eminentemente perceptivo, si consideramos su relación con las sensaciones, los afectos y los deseos que participan en una u otra acción dominada por el hábito de las clasificaciones visuales extensivas. Ese régimen de experiencia habitual es el que considera que nuestro plano afectivo interior es un bloque que no admite su propio movimiento ni sus inherentes cambios y variaciones, debido a que hay una cierta comodidad en no prestar atención a todo ese flujo que bien puede tornarse inasible. Esta suerte de *especialización del tiempo*, por lo tanto, supondría una interpretación de nuestras percepciones –ubicadas en un plano homogéneo estático y ya no desplegadas en un plano heterogéneo moviente–, operación que produce la representación simbólica de la duración, que no es otra cosa que el conteo de simultaneidades¹³. Con base en esto, y con el objetivo de demostrar en términos aún más precisos su teoría acerca de la duración pura, Bergson reserva extensos análisis a su noción de *movimiento*, problemática que es tratada desde la

¹³ “Es habitual considerar el tiempo un medio homogéneo como el espacio, en el que se producen los estados de conciencia. Algo que se llena de contenido y que seguiría ahí aunque no hubiera contenido (vida consciente). Es una manera de afirmar, implícitamente, que el tiempo es algo que está dado, un contenedor vacío que acoge toda una variedad de eventos cognitivos. Esta es la gran falsificación del tiempo. Una falsificación que es resultado de la naturaleza convencional del lenguaje y la comunicación (de lo que hoy se llamaría la construcción de la objetividad), realidades ambas que responden a un acuerdo común y que tienden a encubrir, cuando no a sustraer, lo que Bergson denomina duración original (*durée*). En los hechos de conciencia (a diferencia de los fenómenos físicos) las cosas no son exteriores unas a otras, y hasta en el más simple se puede reflejar el alma entera”. ARNAU, Juan. *La invención de la libertad*. Atalanta, Vilaür [Girona]: 2016. pp. 108-109.

perspectiva del régimen perceptivo de objetos y desde la lógica de la sensación de estados internos.

3. Movimiento: acción simple e indivisible

Hay cambios, pero no hay, bajo el cambio, cosas que cambian: el cambio no tiene necesidad de un soporte. Hay movimientos, pero no hay objeto inerte, invariable, que se mueva: el movimiento no implica un móvil.

Henri Bergson

Bergson lleva adelante una búsqueda incansable por hallar la riqueza que poseen los cuerpos. Su filosofía es la de una afirmación permanente de todo proceso dotado de matices, de variedad de cualidades y de continuidad de progresos. Pero, también, su pensamiento apunta hacia la paradoja de esbozar análisis que tengan por objeto una experiencia en tanto se hace, actual y contingente, en la que las operaciones necesarias para afirmar su carácter cualitativo se confunden con las que habitualmente desplegamos para abstraer e inmovilizar sus partes. Es así como el *movimiento* aparece como la acción clave para impulsar este problema, precisamente porque encuentra en él las imágenes suficientes para explicar cómo la descomposición de un mixto nos permite, por un lado, pensar la manera en que nuestra conciencia puede coincidir con el tiempo heterogéneo con el que los fenómenos se nos presentan inmediatamente, y, por otro lado, nos muestra cómo nos representamos una acción singular e indivisible fragmentada en un espacio homogéneo.

Ahora bien, ¿qué es lo que Bergson *ve* en el movimiento específicamente? Aquí hay dos asuntos en juego: el primero de ellos es que gran parte de su análisis está centrado en la percepción de los objetos y fenómenos que conforman lo que entendemos como real, por tanto, el movimiento de las cosas y las clasificaciones que realizamos de ellas dan cuenta de cómo descomponemos esa realidad. Bergson pone el foco en el movimiento por su carácter eminentemente visual, debido a que es ahí donde ocurren representaciones que confunden una y otra vez tiempo y

espacio. El segundo asunto tiene que ver con la perspectiva que considera que es en el movimiento del cuerpo propio –es decir, ya no en la percepción de *otro* cuerpo sino del *mío*– donde ocurren todo tipo de ilusiones que visibilizan la relación entre un *yo profundo* y un *yo superficial*. Es importante detenerse un instante en este punto: el yo superficial, para Bergson, es el que aparece como el formador y articulador de toda experiencia de carácter homogéneo: un yo eminentemente analítico. Es, en pocas palabras, el que participa en la conformación de una experiencia ya no propiciando el transcurrir de los datos inmediatos, sino más bien produciendo representaciones de estos en un horizonte en el cual espacio y tiempo se mezclan con el objeto de ser captados «de una sola vez». En palabras de David Lapoujade: “el yo de superficie no es capaz de engendrar los fenómenos, aunque pueda someterlos a un número indefinido de reglas de construcción. Es por él que el dato es construido o reconstruido, pero no es por él que el dato está dado”¹⁴. El yo profundo, por su parte, es el que dura, el que no deja de moverse, el que se resiste a toda operación de representación simbólica: un yo singular que conforma experiencias en las que nuestra conciencia se confunde con el pasaje del tiempo. Se trata de un yo que capta todo aquello que de suyo se mueve, cambia, transcurre y se transforma continuamente, que coincide, de alguna manera, con los datos inmediatos de la conciencia para dejarse vivir¹⁵.

Pues bien, dicho lo anterior, vuelvo ahora al problema de la representación del movimiento. Bergson señala al respecto:

¹⁴ LAPOUJADE, David. *Potencias del tiempo: versiones de Bergson*. Trad. Pablo Ires. Cactus, Buenos Aires, 2011. p. 31.

¹⁵ “(...) sólo él alcanza las definiciones propiamente genéticas (y ya no nominales) de los fenómenos –en tanto se confunde con la duración pura, foco genético de toda realidad en Bergson–. Se da la razón de un fenómeno en la medida en que se lo capta en su duración propia”. LAPOUJADE, David. *Potencias del tiempo: versiones de Bergson*, p. 31.

Consideremos, por ejemplo, la variabilidad más próxima de la homogeneidad, el movimiento en el espacio. Yo puedo representarme, a todo lo largo de ese movimiento, detenciones posibles: es lo que llamo las posiciones del móvil o los puntos a través de los cuales pasa el móvil. Pero con las posiciones, aun cuando fuesen en número infinito, no haré movimiento. Ellas no son partes del movimiento; son otras tantas vistas tomadas sobre él; no son, se podría decir, más que suposiciones de detención. Jamás el móvil está realmente en alguno de los puntos; a lo sumo podemos decir que pasa por allí. Pero el pasaje, que es un movimiento, no tiene nada en común con una detención, que es inmovilidad. Un movimiento no podría posarse sobre una inmovilidad, pues coincidiría entonces con ella, lo cual sería contradictorio. Los puntos no están *en* el movimiento, como partes, ni siquiera *bajo* el movimiento, como lugares del móvil. Simplemente son proyectados por nosotros por debajo del movimiento, como otros tantos lugares donde estaría, si se detuviera, un móvil que por hipótesis no se detiene¹⁶.

Para Bergson, en el transcurso de un movimiento no hay posiciones, sino más bien puntos inmóviles proyectados por nosotros en vista de poder solidificar una acción simple e indivisible. No hay, por tanto, posiciones bajo el movimiento mismo, sino proyecciones de nuestra conciencia que producen puntos en un plano ubicado por debajo del movimiento, es decir, una suerte de producción de una superposición que nos permite formar un objeto para su posterior análisis. Se trata, entonces, de una operación que se reduce a la adición de distintos elementos para formar un movimiento que, en la pretensión vana de emanar de múltiples posiciones detenidas, no puede ser sino hipotético. Este proceso formante está preñado de lo que Bergson llama, como en otras tantas oportunidades, una ilusión: lejos de considerar que aquellos puntos que proyectamos para representar un movimiento son siempre ilimitados, la conciencia los reemplaza por una serie que crecería hasta llegar a al movimiento mismo, creyendo de esta manera que habría un número de puntos específicos que efectivamente podrían constituir la duración de un movimiento. “Finalmente, decimos que el movimiento se compone de puntos, pero que comprende, además, el pasaje oscuro, misterioso, de una posición a la posición

¹⁶ BERGSON, Henri. *El pensamiento y lo moviente*. p. 203.

siguiente”¹⁷. Esto, bajo su perspectiva, no haría otra cosa que desfigurar el movimiento real e indivisible de un móvil.

Considerando esta noción, podríamos decir que toda posición que la conciencia tiene de un móvil no es parte de un movimiento, sino más bien del espacio homogéneo que funciona como el medio sobre el cual se despliega. Ahora bien, ¿por qué la conciencia realiza esta operación? Bergson sugiere, una vez más, que esta «falsificación del movimiento real» sirve mucho más al desarrollo de la vida cotidiana, al sentido común, a ese yo superficial que opta por las distinciones para poder relacionarse con otros, y que ello tiene su impulso en nuestra mente y su “tendencia irresistible a considerar como más clara la idea que con más frecuencia le sirve”¹⁸. Por tanto, lo que aquí subyace es que el movimiento en sí –considerado un gesto simple e indivisible– tiene de suyo diferencias irreductibles a los puntos y detenciones que nos representamos para conformarlo, todos ellos divisibles indefinidamente¹⁹.

De esta manera, el plano de lo sensible, tema fundamental que se desprende de la noción de duración y de movimiento, es tratado por Bergson a partir del problema del sentido común, siempre bajo el dominio de nuestra *inteligencia*. Esto quiere decir, en pocas palabras, que una experiencia se desplegaría dentro de un marco formalizado por una relación útil y pragmática entre las cosas y nuestra acción posible sobre ellas, operación que estaría asistida por una conciencia que cancela todo aquello que no es de su interés. Sin embargo, el trabajo que esto implica, lejos de ser inmediato, requiere de una labor que, si bien tiene como soporte al sentido común habituado, supone una compleja operación de simbolización para interpretar fenómenos que duran en el tiempo. En este sentido, la inteligencia aparece como una función que Bergson relaciona continuamente a toda aprehensión de conocimiento por medio del análisis de tal o cual imagen detenida,

¹⁷ BERGSON, Henri. *El pensamiento y lo moviente*. p. 204.

¹⁸ BERGSON, Henri. *El pensamiento y lo moviente*. p. 205.

¹⁹ “¿Cómo el movimiento podría aplicarse sobre el espacio que recorre? ¿Cómo lo moviente coincidiría con lo inmóvil? ¿Cómo el objeto que se mueve *estaría* en un punto de su trayecto? Él *pasa* allí, o, en otros términos, *podría estar allí*. Estaría allí si se detuviera; pero, si se detuviera allí, ya no trataríamos con el mismo movimiento. Es siempre de un solo salto que un trayecto se recorre, cuando no hay detención en el trayecto”. BERGSON, Henri. *El pensamiento y lo moviente*, pp. 161.

fragmentada, dividida y abstraída de un fenómeno vivo en el tiempo. Bergson insistirá, ya desde su *Ensayo*, en que es la inteligencia la que, por medio de un esfuerzo por simbolizar que le es propio –tan propio que forma parte de su operar habitual–, configura toda representación en el espacio homogéneo: “cuanto más se asciende en la serie de los seres inteligentes, más se despejará con claridad la idea independiente de un espacio homogéneo”²⁰. Dicho en otras palabras: es la inteligencia la encargada de retener las posiciones de un movimiento para ilusionar a nuestra conciencia de que a través de ellas podemos componerlo y comprenderlo como tal. La inteligencia, por tanto, busca una acción cómoda que pueda ser ejercida sobre puntos fijos; ella, al fin, se acomoda en la fijeza de las cosas para preguntarse dónde está, dónde estará y por dónde pasa el móvil.

La idea que sostiene que un movimiento se produce *en* el espacio visibiliza el mixto que Bergson detecta una y otra vez en toda experiencia: en tanto creemos que dicho movimiento está compuesto por los puntos que ocupa el móvil que traza la línea que le da forma, se produce la ilusión de que en la efectuación de aquel movimiento se pueden contar indefinidas inmovilidades a lo largo del trayecto que ha recorrido. Esta operación, por tanto, produciría «cortes» en él, de los cuales surgirían distintas trayectorias. En palabras de Bergson: “suponer que el móvil está en un punto del trayecto es cortar, mediante un tijeretazo dado en ese punto, el trayecto en dos y sustituir por dos trayectorias la trayectoria única que se consideraba en primer lugar”²¹. Dicha forma de comprender el movimiento, podríamos pensar a partir de lo anterior, le sustrae su carácter simple y singular al sustituir múltiples posiciones inmóviles por un solo trazo que dura. Al respecto nos dice:

²⁰ BERGSON, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, p. 74.

²¹ BERGSON, Henri. *Memoria y vida*. Trad. Mauro Armijo. Atlaya, Barcelona, 1995. p. 20.

Bastará para convencerse de ello con pensar en lo que se experimenta al percibir de pronto una estrella fugaz: en ese movimiento de una extrema rapidez se opera por sí misma la disociación del espacio recorrido, que se nos aparece en la forma de una línea de fuego, y la sensación absolutamente indivisible de movimiento o de movilidad. Un gesto rápido que se hace con los ojos cerrados se presentará a la conciencia en forma de sensación puramente cualitativa, mientras no se haya pensado en el espacio recorrido²².

Para Bergson, todo estado de conciencia es un perpetuo devenir, y su estabilización, generada por la extracción de una «porción» cualitativa que le es propia, lo esquematiza, lo vuelve un estado estático que produce un tiempo inmóvil, un tiempo homogéneo que es operativo: un tiempo que sirve para contar simultaneidades, para medir distintas duraciones y, por tanto, para comparar transcurros de movimiento por medio de la ilusión de que sus duraciones pueden ser cuantificadas. Aquella ilusión, nos dice, se produce por un temor instintivo a las dificultades que produciría en nuestra forma de pensar “la visión del movimiento en lo que posee de moviente”²³. A partir de esto, toma una postura bastante más radical en cuanto a la existencia del movimiento en cuanto tal: “Si el movimiento no es todo, no es nada; y si hemos planteado en primer lugar que la inmovilidad puede ser una realidad, el movimiento se escurrirá entre nuestros dedos cuando creamos tenerlo”²⁴.

Otra problemática que emerge a partir del movimiento –señalada anteriormente– tiene que ver ya no con las posibles impresiones o interpretaciones de un móvil extensivo y visual, sino con aquello que se desarrolla en una dimensión interna: lo que Bergson llama estados afectivos o hechos de conciencia. Para tratar esto, recurre a un ejemplo sumamente claro: si imaginamos una línea recta indefinida en la que hay un punto material que se desplaza, ese punto se sentiría cambiar si tuviera «conciencia de sí mismo»²⁵. Es decir, si bien el punto percibiría una sucesión, producto de su propio movimiento, esta sucesión no podría tomar para él la forma

²² BERGSON, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, pp. 83-84.

²³ BERGSON, Henri. *El pensamiento y lo moviente*, p. 164.

²⁴ BERGSON, Henri. *El pensamiento y lo moviente*, p. 164.

²⁵ BERGSON, Henri. *Memoria y vida*, p. 20.

de una línea a partir de la sensación de su desplazamiento. ¿Por qué motivo? Precisamente, porque el punto material no posee una mirada externa de su propio desplazamiento, o mejor, porque no puede situarse fuera del recorrido que traza para situarlo en una especie de espacio auxiliar. Dicho en otras palabras, el móvil no puede «elevarse» para observar su propio trayecto y así determinar, mediante su inteligencia, que se trata de una línea recta, sino por el contrario, lo que hace es cambiar, progresar y variar *durante* el movimiento en tanto tenga conciencia de sí: este sería un proceso por medio del cual una experiencia duraría.

Considerando estas reflexiones, cabe preguntarse: ¿de qué manera, desde la filosofía de Bergson, el mixto que emerge en una experiencia puede descomponerse para así coincidir con el flujo que compone lo inmediato o real? ¿Cómo es posible que las condiciones de un régimen de experiencia habitual sean sobrepasadas para tales efectos? Estos cuestionamientos conducen a investigar, por un lado, qué tipo de esfuerzo es necesario para que la duración –en tanto organización heterogénea de los hechos de conciencia– pueda captar una dimensión temporal en la que ocurra ese *dejarse vivir* invocado por Bergson. Pero también, por otro lado, permiten cuestionar si no sería precisamente una negación lo que su propio pensamiento va llevando a cabo cuando afirma una y otra vez el carácter cualitativo de una experiencia en detrimento de las representaciones estáticas y espaciales que comúnmente hacemos de ella.

4. Suspensión del régimen de experiencia habitual

Siempre en vistas de analizar las operaciones que asisten a nuestra conciencia para conformar toda experiencia desde la perspectiva de Henri Bergson, me parece pertinente en este punto esbozar un análisis que permita comprender de qué manera podemos *suspender* aquel hábito que produce un dominio de nuestro interés sobre las cosas para representarlas en un ámbito extensivo. Esta operación, que precisa de un *esfuerzo* considerable para ser efectiva, será llamada aquí *suspensión del régimen de experiencia habitual*. Miguel Ruiz se refiere a esto:

(...) para pensar el tiempo, para reconfigurar la experiencia hacia una dimensión temporal, que será identificada por el término duración, se requiere en cada caso suspender las categorías y encuadres habituales, en último término lingüísticos, como sedimento último del hábito, para alcanzar por vía de este esfuerzo lo real fluctuante como se puede entender la experiencia de la duración-materia²⁶.

A partir de esta idea, se podría decir que una vez descompuesto el mixto que configura nuestra experiencia se abre un campo cualitativo en el cual nuestra conciencia puede ingresar hacia su duración, entendido por Ruiz como la reconfiguración de la experiencia hacia una dimensión temporal. Este campo cualitativo, cabe recordar en este punto, es precisamente el lado que no es idéntico a sí mismo, y el esfuerzo va precisamente en ese sentido: entrar en lo real fluctuante supone interrumpir los puntos de apoyo sobre los cuales hemos construido nuestros hábitos, establecidos por nuestro sentido común. Se trata, por tanto, de una suspensión en la que emerge el yo profundo, ese yo que se *deja vivir* en la duración pura, acción que requiere una voluntad para que suceda: bajo la perspectiva de Bergson, la «relajación» de la conciencia produce las representaciones en el espacio homogéneo –cuyo eje, por así decirlo, es la reacción habituada de nuestro sistema sensoriomotor–, y la «tensión» de la misma es la que permite la aparición del tiempo cualitativo. En este último movimiento, que estaría ligado a una acción suspensiva, aparece el *esfuerzo* anteriormente señalado.

Si seguimos atentamente la lectura de Miguel Ruiz, podríamos afirmar que el despliegue del pensamiento de Bergson en relación a la duración supone una nueva teoría de la sensibilidad, “que podría a primera vista estar confiada a una especie de pasividad absoluta que cada vez se deja llevar por lo real”²⁷. Esto, considerando, como ya hemos visto, que la realidad no es sino ese campo de variaciones que coincide con la duración. Sin embargo, el propio Ruiz sugiere que una experiencia dada por la duración –a la que denomina *experiencia privilegiada*– nada tiene que ver con la observación pasiva de una especie de «espectáculo fenoménico», sino más bien con el esfuerzo de nuestra conciencia para captar esa realidad en tanto flujo: se trataría, por tanto, de la tensión de una conciencia que se deja penetrar por el movimiento continuo del mundo exterior para ponerlo en relación dinámica con los

²⁶ Ruiz, Miguel. *Tiempo y experiencia. Variaciones en torno a Henri Bergson*, p. 52.

²⁷ Ruiz, Miguel. *Tiempo y experiencia. Variaciones en torno a Henri Bergson*, p. 99.

estados afectivos internos. “(...) la duración real está allí. Es gracias a ella que toman sitio en un único y mismo tiempo los cambios más o menos largos a los cuales asistimos en nosotros y en el mundo exterior”²⁸, nos dice Bergson.

Si consideramos que la separación de una experiencia en dos tendencias puras puede entregarnos, mediante un análisis que descompone el mixto, aquel lado cualitativo que la volvería una experiencia privilegiada –tal como propone Ruiz–, podríamos decir que dicho privilegio toma cuerpo intensamente en una *experiencia estética*²⁹. Bergson sugiere que las «emociones estéticas» forman junto a ciertos sentimientos, como las alegrías y las tristezas profundas, estados afectivos en los que no intervendría ningún elemento extensivo. A partir de esto, podríamos decir que aquellos ejemplos en los que recurre a experiencias inmersas en el terreno de lo sensible en una situación musical –como el cuerpo que se compone en el transcurrir de una melodía– son evocados y entendidos como experiencias estéticas en tanto favorecen la pureza de ciertos hechos de conciencia que aún no han sido atravesados por la homogeneidad de un espacio que los volvería cuantificables.

Ruiz nos dice sobre la experiencia estética y el esfuerzo:

²⁸ BERGSON, Henri. *El pensamiento y lo moviente*, pp. 168-169.

²⁹ El sentido que en este artículo tiene la noción de *experiencia estética* refiere a las operaciones llevadas a cabo por nuestra conciencia para conformar «lo que aparece» en una experiencia mientras ocurre y, posteriormente, para reflexionar acerca de «cómo aparece lo que aparece» en su desarrollo, siempre en un horizonte en el cual una obra de arte se ha dado cita para producir un encuentro entre personas y los acontecimientos que emergen en su realización.

La experiencia que ajusta de mejor modo a la captación de la duración es el ejercicio de un esfuerzo que implica reorientar la relación frente a las cosas en un marcado y atento desinterés. Es por ello que la experiencia estética siempre será la imagen favorable para presentar esta noción de duración, en la medida en que la forma de acceso que nos provee ese contexto de sensación no busca la intervención pragmática, cuantitativa e interesada de un escenario fenoménico estático, sino al contrario, habría que entender que la forma de donación de lo real aparece a la experiencia en su constante movimiento y alteración, afectando a todo su conjunto, sin la necesidad de entenderlo a partir de una posible composición de sus partes³⁰.

Con base en esto, cabe preguntarse: ¿de qué manera la experiencia estética sería la imagen favorable para presentar la noción de duración y la forma de acceso que nos daría un contexto de sensación que no buscaría intervenciones cuantitativas? Pues bien, al respecto diría que hay un problema a partir de lo expresado por Bergson en *Ensayo*, e interpretado por Ruiz en *Tiempo y Experiencia*, acerca de qué es lo que determina que una experiencia de orden estético pueda ser considerada privilegiada en tanto empuja el despliegue del *dejarse vivir*. Efectivamente, los ejemplos estéticos elaborados por Bergson tienen por objeto presentar el desarrollo de experiencias dadas por la duración como una de las dos vertientes posibles que resultan de la descomposición del mixto producido en una experiencia habitual, cuya efectividad – es importante remarcar este asunto– radicaría precisamente en que este tipo de experiencia se sitúa en un campo ya no compuesto únicamente por representaciones como la vista y el tacto, que serían por excelencia las que confunden a nuestra conciencia para hacerla caer en la ilusión de que es posible espacializar el tiempo. Sin embargo, pese a que el recuerdo de una melodía –bajo la concepción de una memoria que está compuesta por recuerdos pasados y sensaciones presentes articulándose hacia un porvenir– se puede expresar en estados afectivos cualitativos, el mismo recuerdo puede estar ya capturado por algún interés en el momento en que aparece, esto es, por una serie de acciones posibles sobre la cosa que se recuerda que cancelarían las impresiones que pueda realizar. En otras palabras, considero necesario poner en cuestionamiento aquello que sustenta la perspectiva de que el

³⁰ Ruiz, Miguel. *Tiempo y experiencia. Variaciones en torno a Henri Bergson*, pp. 39-40.

proceso perceptivo o la evocación de una melodía tienen una particularidad privilegiada que los distingue de otros fenómenos en tanto no estarían preñados de intereses predeterminados. ¿En qué posición queda entonces una experiencia estética conformada por la escucha de una pieza musical que intenta a todas luces descifrar, establecer relaciones, medir, separar y contar sus componentes, operación que estaría empujada por intereses de un orden eminentemente cuantitativo?

Los ejemplos estéticos dados por Bergson, si bien cumplen cabalmente una función ilustrativa, deben ser pensados continuamente para no caer en aquello que él mismo critica incansablemente: la clausura de sus matices producto de una cierta utilidad depositada en ellos. Creo que es importante abandonar la idea de la existencia de uno u otro fenómeno que de suyo estaría situado en una posición privilegiada, es decir, que permitiría una especie de emergencia creativa y liberadora sin haber considerado el análisis de sus múltiples alcances y su desarrollo efectivo en una experiencia. Es necesario, por tanto, entrar en «el grano» del plano estético: investigar en profundidad qué obras, qué formas de escritura, qué interpretaciones, qué comportamientos, qué sonidos, qué lugares y qué tipos de encuentro podrían conformar aquello que Ruiz llama «la imagen favorable para presentar la noción de duración». Este problema remite al cuestionamiento esbozado inicialmente acerca de si una obra musical puede ser considerada causa suficiente para producir un tipo de experiencia que suspenda la necesidad de un sujeto de descifrar para comprender y de separar para reconocer, operación que podría empujar –incorporando ahora su desarrollo–, mediante un esfuerzo, un juego dinámico entre lo moviente de lo que percibimos como real y nuestra propia vida interna. Pues bien, es precisamente a partir de esta perspectiva que surge la noción de componer como un concepto dúctil para abordar la problemática que da sustento a este escrito.

5. Componer la duración en el proceso de realización de una obra musical

¿Qué es lo que compone a una obra musical escrita y qué es lo que se puede componer a partir de ella? Esta pregunta, esbozada aún en términos muy generales, pretende aparecer aquí como una especie de vector que trace recorridos de sentido acerca de aquella palabra que le da consistencia: *componer*, término que en el campo

de la música es usado comúnmente para referirse a una práctica que se ha encargado de «podar las ramificaciones» que posee, en la medida en que se ha universalizado y homogenizado su comprensión. Componer es entendido como aquello que el compositor realiza cuando escribe una partitura, o mejor, cuando «organiza y simboliza sonidos» en ella. Ciertamente, el propósito de este escrito no es desarticular esta noción, sino más bien deshabituarse un sentido que, a mi parecer, está alojado en su uso común antes que en la potencia que tiene de suyo.

Pero, ¿cuál sería ese uso común que habría que deshabituarse? Si revisamos las primeras acepciones acerca de este término veremos que están asociadas a la acción de formar una cosa a partir de varias, con cierto modo y orden. Es decir, componer supondría un cierto ordenamiento de *múltiples* partes o cosas para formar *una*, la cual puede ser entendida como un *todo* conformado por distintos elementos. Aquí radica, bajo mi consideración, la relación de este concepto con la práctica musical compositiva, en el entendido de que esta, en su forma singular, se ocupa de la creación de *una* obra a partir de una paleta *múltiple* de materiales sonoros que han de ser ordenados por quien compone, para luego ser transmitidos a un conjunto de auditores que la reciben como tal, esto es, como una obra unitaria. Pues bien, es precisamente en esta comprensión lineal del término y de su práctica donde sugiero que se aloja esta suerte de «poda de sentidos» mencionada.

A partir de esto, emerge un problema de foco relacionado a la categoría de obra musical escrita que se expresaría de dos maneras: en primer lugar, aquella que la considera como una unidad eminentemente sonora, dotada exclusivamente de relaciones internas entre sus materiales –acústicas, tímbricas, dinámicas, espaciales–, perspectiva que desestima su concepción como un todo que excede el puro despliegue material-sonoro, es decir, que invisibiliza la ocurrencia de «toda una situación» en su realización –en la que una partitura, un lugar, unos intérpretes, unos instrumentos, unos dispositivos y unos auditores convergen y se relacionan entre sí en un momento singular–, devenir que sería irreductible a una categoría como la de sonido. La desatención de este todo abundante, por lo tanto, reduciría la experiencia musical a aquello que el compositor ha trazado previamente como los elementos que la constituyen, ordenados de tal o cual manera en una partitura para que queden a disposición de la recepción de intérpretes y auditores. ¿Cómo dialogan efectivamente esos elementos, tantas veces delineados por una escritura que se ocupa exclusivamente en sus relaciones inherentes, con la abundancia de hechos que

coexisten con ellos en un proceso de ejecución que transcurre en el tiempo bajo las condiciones imprevisibles de un lugar?

El segundo problema de foco, relacionado a la categoría de obra que quisiera abordar, tiene que ver con aquella perspectiva, marcada e imperante, que caracteriza la práctica de componer como exclusiva del compositor, vertida siempre, en cuanto a su quehacer, hacia la creación de *la* obra. ¿Por qué la dimensión formante del término componer debe estar adherida únicamente a este sujeto y a su práctica específica? ¿Qué sucede con las incontables composiciones que realizan quienes participan en un encuentro en el que una música ocurre? Estos cuestionamientos sugieren la idea de que el ordenamiento de las partes que conforman una experiencia musical puede ser pensado ya no solo en términos puramente sonoros, ya no únicamente como la labor de separar y distinguir los elementos constitutivos de una partitura para ser analizados, ya no exclusivamente como la búsqueda de coincidir con aquello que el sujeto compositor ha determinado organizar bajo la rúbrica de obra, y ya no bajo la premisa de que todo lo que sucede en la realización de una pieza ocurre «directamente ahí», ya que en una experiencia estética bien puede producirse una mezcla confusa entre lo que percibimos –en un presente que avanza– y lo que nuestra memoria «le hace» a esa percepción. Bajo estas consideraciones, se volvería posible pensar que el singular ordenamiento de una experiencia musical efectuado por cada sujeto en el marco de realización de una obra –en tanto suspenda aquellas categorías lineales antes señaladas– constituiría también una forma de componer.

Gilles Deleuze afirma que el mixto que se expresa en una nuestra experiencia representa el *hecho* y que la operación que lo divide en dos tendencias puras solo existe *de derecho*. ¿Qué quiere decir esto? Que mientras el mixto entre heterogeneidad y homogeneidad es lo que sucede en una experiencia desplegada, la duración pura y el espacio puro solo pueden constituir tendencias en tanto condiciones, previas al hecho mismo de su ocurrencia. Sobre este asunto nos dice: “Se sobrepasa la experiencia hasta las condiciones de la experiencia; pero éstas no son, al modo kantiano, las condiciones de toda experiencia posible, sino las condiciones de la experiencia real”³¹. Pues bien, a partir de esta idea quisiera

³¹ DELEUZE, Gilles. *El bergsonismo*. Trad. Luis Ferrero Carracedo. Cátedra, Madrid, 1987. p. 20.

proponer lo siguiente: una experiencia musical, en cuyo proceso necesariamente participa una partitura, puede ser pensada como un *encuentro* con el despliegue de las partes que aquella partitura dispone *de derecho* y, además, con lo que *de hecho* ocurre en el territorio en el que se realiza. ¿A qué me refiero con esto último? A la ocurrencia de fenómenos y a la aparición de cuerpos —con sus capacidades de afectar y de ser afectados— que comúnmente no son considerados de derecho, siguiendo a Deleuze, en tanto no están legitimados por una partitura que los ha marcado como condiciones de la obra. En otras palabras, sugiero que la experiencia musical que una partitura empuja no es sino una multiplicidad de la que hay mucho por decir en cuanto a su proceso formante, puesto que sus bordes ya no se encuentran delineados necesariamente por un despliegue puramente sonoro esbozado por sus marcas. ¿Cómo podría anticipar y representar una partitura la complejidad de hechos que pueden ocurrir en su ejecución? Esta perspectiva, a mi juicio, permite producir reflexiones acerca de qué es lo que conforma un territorio en el que una música ocurre, qué es lo que constituye a una obra como tal, qué es lo que permite escuchar, ver y decir, y, también, qué es lo que cada sujeto presente en una realización específica puede componer a partir de su despliegue en el tiempo.

Las marcas visibles de una partitura esbozan una suerte de legitimidad que tiende a abstraerse al conjunto de hechos que la desbordan, por su abundancia, en el transcurso de su realización. Esas marcas, para que esto suceda, deben estar atravesadas por una lectura que haría de ellas objetos unívocos, que «inmovilizaría» los signos involucrados, impulsada por una conciencia que recurriría a una serie de sentidos trazados previamente. Se trataría, de esta manera, de una lectura que podríamos denominar «extensiva», en la medida en que el interés por lograr una eficacia de lo eminentemente delineado en la escritura tiende a proyectar su desarrollo en un espacio abstracto, ideal, en el cual el imprevisto se constituye como un error o una falla de un programa que presenta bordes bien definidos. Es precisamente esta proyección la que nos lleva, en ocasiones, a considerar un espacio mejor que otro para llevar a cabo una realización, perspectiva que podría ser catalogada, bajo las ideas de Bergson, como una ilusión, en tanto deposita la determinación de las cualidades de una experiencia en un objeto exterior y ya no en la complejidad y en la riqueza imprevisible de los matices que se producen entre quienes conforman esa experiencia y el espacio en el que se despliega: “nuestro

intelecto no arroja ninguna luz sobre los procesos por los cuales las experiencias son hechas”³². Un pasaje enunciado por Bergson se refiere a ello:

Por más que me represente el detalle de lo que me va a suceder, ¡cuán pobre, abstracta esquemática es mi representación, en comparación con el acontecimiento que se produce! La realización aporta con ella un imprevisible nada que cambia todo. Debo, por ejemplo, asistir a una reunión; yo sé qué personas encontraré allí, en torno de qué mesa, en qué orden, para la discusión de qué problema. Pero aunque ellos vengan, se sienten y conversen como yo lo esperaba, digan lo que yo pensaba que efectivamente dirían, el conjunto me da una impresión única y nueva, como si ahora fuera dibujada con un solo trazo original por una mano de artista. ¡Adiós a la imagen que me había hecho, simple yuxtaposición, figurable de antemano, de cosas ya conocidas!³³

La experiencia musical que persigue este escrito, en tanto hecho, estaría empujada por una lectura que considera a la partitura involucrada como un plano compuesto por signos que se encuentran penetrados entre sí, que activan una memoria singular en quien los interpreta y que, en la experiencia de su ejecución, entran en contacto con nuevos signos, con nuevos cuerpos, con nuevos sonidos y con un campo de acontecimientos que difícilmente podríamos anticipar con la escritura y expresar con nuestra lengua. Este campo singular, inaudito si se lo considera bajo estos términos, se presenta como la abundancia imprevisible que una experiencia en su acontecer tiene de suyo: se trata de un *todo*, como señala David Lapoujade, en el cual objetos, fenómenos y otros seres *en variación* ya no pueden ser considerados en forma aislada:

³² JAMES, William. *Un universo pluralista: Filosofía de la experiencia*. Trads. Sebastián Puente y Leonel Livchits. Cactus, Buenos Aires, 2009. p. 149

³³ BERGSON, Henri. *El pensamiento y lo moviente*, pp. 105-106.

Se sabe bien —y los creadores mejor que cualquiera— que para expresar lo que un todo posee de propiamente cualitativo, habría que incluir en él todo aquello que lo compone. Habría que describir todo lo que pertenece a tal momento preciso, no solo las formas del paisaje, sino todo aquello que lo puebla, sonidos, ruidos, palabras, luces cambiantes, calor, profundidad de los estados del alma, variaciones infinitesimales de los sentimientos, etc.³⁴

Este asunto es de suma importancia: el despliegue de la duración de una experiencia ocurre cuando nuestra conciencia coincide con lo moviente de los objetos, fenómenos y otros seres que percibe, es decir, cuando su acontecer se constituye como un hecho diferenciante. Sin embargo, la noción de componer que aquí intento instalar, imbricada efectivamente con esta perspectiva de la duración, supone la producción de una experiencia en la que opera un circuito de relaciones que estaría conformado no solo por la singularidad del *todo* que nuestra conciencia va produciendo en su transcurrir —esto es, por sus sonidos, sus objetos, sus aromas, sus temperaturas, sus texturas, sus colores, por el encuentro con otros, en fin, por ese todo inasible e imprevisible—, sino además por la tensión de la conciencia de un yo que se esfuerza por dejarse vivir en un ámbito en el que las separaciones y clasificaciones de aquellos hechos irreductibles no dejan de aparecer en el desarrollo de la experiencia misma. En otras palabras, *componer la duración de una experiencia musical* supone un esfuerzo para lograr una pasividad que se deje llevar por lo real en un contexto semejante, pero siempre bajo la consideración de que aquel esfuerzo estará chocando —y produciendo a partir de múltiples fricciones— con una serie de relaciones habitadas que velan por especializar, nombrar, dividir y clasificar lo que consideramos las partes del todo.

Bergson fue incansable en su crítica a la abstracción, entendida como la separación que nuestra inteligencia realiza de un objeto o fenómeno de un campo en el cual múltiples objetos y fenómenos coexisten. “Cada uno de ellos no es más que el punto mejor iluminado de una zona inestable que comprende todo cuanto sentimos, pensamos, queremos, todo cuanto en última instancia somos en un momento dado”³⁵, señala al respecto. Sin embargo, en incontables ocasiones recurre a ejemplos de experiencias —muchas veces de orden estético— en las justamente acentúa un

³⁴ LAPOUJADE, David. *Potencias del tiempo: versiones de Bergson*, pp. 38-39.

³⁵ BERGSON, Henri. *Memoria y vida*, p. 9.

punto iluminado, como él mismo señala, para tratar el problema de la duración. Hay un interés develado en tales casos, funcional si se quiere, para afirmar ciertos conceptos. Pues bien, más allá de los motivos que impulsaron a Bergson a realizar este tipo de separaciones útiles, me interesa reflexionar, a partir de esto, acerca de la relación obra-experiencia: ¿es posible afirmar una relación de causalidad entre una u otra pieza musical escrita y el despliegue de la experiencia que he intentado delinear? Ciertamente, se trata de una pregunta que difícilmente puede ser respondida con precisión en forma previa a una revisión profunda de una obra específica, sin embargo, me parece pertinente presentar una postura a la luz de lo que hasta ahora he desarrollado: creo que para componer una experiencia semejante lo que se necesita, antes que la emergencia de una causa determinada que pueda precipitar un efecto específico, es una relación recíproca, dinámica: un circuito en el que es tan necesario que exista una conciencia dispuesta a realizar un esfuerzo, como un acontecimiento que empuje la acción suspensiva de un régimen de experiencia dominado por el hábito extensivo.

Hay piezas escritas que permiten *capturar las variaciones* en el contexto de su realización, es decir, que presentan una escritura que anota «todo un suceso» que excede comportamientos eminentemente sonoros y que, potenciado por ello, dejan entrever intervalos que empujan la emergencia de lo que aquí ha sido llamado el *hecho* de lo que ocurre en una experiencia, hecho que ya no puede decirse ni anotarse sino más bien ser vivido en su transcurrir. Por otra parte, son múltiples los ejemplos de obras musicales que, en el plano de su escritura, invisibilizan las condiciones posibles de realización que excedan una suerte de discursividad sonora, a través del trazo de unos signos que empujan la producción de relaciones intrínsecas entre los sonidos contemplados, siempre dirigidas hacia lo que se encuentra escrito, disponible. Pues bien, más allá de la naturaleza de la escritura de una obra, creo que las operaciones que aquí he intentado esbozar para componer la duración de una experiencia musical pueden ser agenciadas por todo sujeto dispuesto a ponerlas en marcha. ¿En qué sentido? En tanto el foco que he propuesto en este escrito estaría ya no en la obra sino en el *obrar*: no es tarea aquí decir lo que una obra musical hace, sino trazar un campo de posibilidades acerca de lo que puede hacer —o mejor, de lo que podemos hacer con ella—, tanto en su dimensión escrita como en la experiencia de su ejecución. Considero que los problemas tratados por Bergson en el ámbito de la duración poseen un carácter actual, en tanto mantienen unas fuerzas que no dejan de abrirse paso hacia nuevos problemas, que no dejan de transformar nuestras

ASTABURUAGA PEÑA, Santiago.

«El pensamiento de Henri Bergson en torno a la duración como una clave para tensionar el proceso de conformación de una experiencia musical».

HYBRIS. Revista de Filosofía, Vol. 11 N° 2. ISSN 0718-8382, Noviembre 2020, pp. 155-182

prácticas y discursos, aun cuando hayan sido esbozados hace más de un siglo. Quizá aquella vitalidad radica en que refieren a problemáticas estéticas relacionadas al tiempo que no dejan de actualizarse en términos conceptuales y que se resisten a su cristalización en tanto práctica, y ahí es precisamente donde aparecen en su potencia actual, moviente y cambiante.

ASTABURUAGA PEÑA, Santiago.

«El pensamiento de Henri Bergson en torno a la duración como una clave para tensionar el proceso de conformación de una experiencia musical».

HYBRIS. Revista de Filosofía, Vol. 11 N° 2. ISSN 0718-8382, Noviembre 2020, pp. 155-182

Referencias

ARNAU, Juan. *La invención de la libertad*. Atalanta, Vilaür [Girona], 2016.

BERGSON, Henri. *Memoria y vida*. Trad. Mauro Armiño. Atlaya, Barcelona, 1995.

BERGSON, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Trad. Juan Miguel Palacios. Sígueme, Salamanca, 1999.

BERGSON, Henri. *El pensamiento y lo moviente*. Trad. Pablo Ires. Cactus, Buenos Aires, 2013.

DELEUZE, Gilles. *El bergsonismo*. Trad. Luis Ferrero Carracedo. Cátedra, Madrid, 1987.

JAMES, William. *Un universo pluralista: Filosofía de la experiencia*. Trads. Sebastián Puente y Leonel Livchits. Cactus, Buenos Aires, 2009.

MUÑOZ-ALONSO, Gemma, «El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto». En *Revista General de Información y Documentación*, Vol. 6-1. Servicio Publicaciones U.C.M., Madrid, 1996.

LAPOUJADE, David. *Potencias del tiempo: versiones de Bergson*. Trad. Pablo Ires. Cactus, Buenos Aires, 2011.

RUIZ, Miguel. *Tiempo y experiencia. Variaciones en torno a Henri Bergson*. Fondo de Cultura Económica, Santiago, 2013.