

Intemperie n°1, de Nicolás Carrasco: la potencia de una partitura verbal que emerge como un dispositivo de escucha



Santiago Astaburuaga Peña

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, Chile
santiago.astaburuaga@pucv.cl

Recepción: marzo 2021.

Aceptación: junio 2021.

Resumen

La pregunta acerca de qué es lo que se vuelve audible y visible en la emergencia de un encuentro musical en el que intérpretes, instrumentos, partitura, sonidos, lugar y público se dan cita, ha aparecido en las últimas décadas como un impulso que ha dinamizado tanto la creación de obras como las prácticas y los discursos musicales. Es así como ha surgido una producción incesante de *partituras verbales* –compuestas exclusivamente por palabras– que en su proceso de actualización permiten pensar ya no únicamente en el plano sonoro que desde ellas se desprende, sino además en la multiplicidad de las cualidades de la situación en la que pueden realizarse. Dicha problemática ha abierto diversas reflexiones acerca de la potencia de una partitura en tanto texto, es decir, de las maneras en que podemos dotar de sentido a los signos, a los márgenes, a lo que dice y a lo que oculta la escritura de este dispositivo. El presente artículo pretende tensionar estos asuntos a partir del análisis de una partitura verbal del compositor Nicolás Carrasco, llamada *Intemperie n°1*, cuya notación desestima todo delineamiento interpretativo enfocado en emitir sonidos para dar paso al despliegue de una singular práctica de escucha.

Palabras clave: escucha, partitura verbal, dispositivo, texto, notación

***Intemperie n°1*, de Nicolás Carrasco: o poder de uma partitura verbal que surge como um dispositivo de escuta**

Resumo

A questão do que se torna audível e visível na emergência de um encontro musical em que artistas, instrumentos, partituras, sons, lugares e público se juntam, surgiu nas últimas décadas como um impulso que dinamizou tanto a criação de obras como as práticas e discursos musicais. Foi assim que surgiu uma produção incessante de partituras verbais –compostas exclusivamente de palavras– que no seu processo de atualização nos permitem pensar não só no plano sonoro que delas emerge, mas também na multiplicidade das qualidades da situação em que podem ser realizadas. Esta problemática abriu várias reflexões sobre o poder de uma partitura como texto, ou seja, sobre as formas como podemos dar sentido aos sinais, às margens, ao que a escrita deste dispositivo diz e esconde. Este artigo pretende enfatizar estas questões através da análise da partitura verbal do compositor Nicolás Carrasco, chamada *Intemperie n°1*, cuja notação ignora qualquer delineamento interpretativo centrado na emissão de sons para dar lugar à implementação de uma prática singular de escuta.

Palavras-chave: audição, pontuação verbal, dispositivo, texto, notação

***Intemperie n°1*, by Nicolás Carrasco: The Power of a Verbal Score that Emerges as a Listening Device**

Abstract

The question about what becomes audible and visible in the emergence of a musical encounter in which performers, instruments, score, sounds, place and audience come together has appeared in recent decades as an impulse that has energized both the creation of works and musical practice and discourses. This is how an incessant production of verbal scores has arisen –composed exclusively by words– that in their actualizing process allow us to think not only about the sound plane that emerges from them, but also about the multiplicity of the qualities of the situation in which they can be done. This problem has opened up various reflections about the power of a score as a text, that is, about the ways in which we can make sense of the signs, the margins, what the writing of this device says and hides. This article aims to stress these issues based on the analysis of a verbal score by the composer Nicolás Carrasco, called

Intemperie n°1, whose notation dismisses all interpretative delineation focused on emitting sounds to give way to the deployment of a unique listening practice.

Keywords: Listening, verbal score, device, text, notation

I. Introducción

¿Es el pentagrama el signo por excelencia que identifica la presencia de una notación musical? ¿Es la constelación de símbolos creados en torno a él, aquellos elaborados para dotarlo de múltiples especificidades, un cuerpo gráfico que representa un acervo de conocimiento construido, entre otras cosas, con el objeto de evaluar, a partir de los distintos grados de dominio que una persona presenta frente a su lectura y ejecución, el desempeño de *lo musical*? ¿Es esta forma de escritura una suerte de fundamento que nos ha permitido consensuar eficazmente el complejo aparato de aquello que llamamos *simbolización de sonidos* para volverla una expresión exclusiva de quienes desarrollan su práctica en el campo de la música? Una partitura, si consideramos estos cuestionamientos, bien puede ser pensada y utilizada como un *dispositivo*, es decir –como señala Giorgio Agamben a partir de su singular lectura de Michel Foucault–, como “un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cada cosa, sea discursiva o no” (2011, p. 250), conjunto que, en este caso en particular, incluiría o compondría ciertos discursos, proposiciones y decisiones reglamentarias referidas a comportamientos musicales inscritos en una relación de poder. Algunas partituras son usadas en un tipo de práctica que realiza una serie de diferencias de grado en su despliegue interpretativo a partir de otra serie de diferencias de grado que se le atribuyen a la propia notación, operación que supone un traspaso *directo* entre una forma de leer y una manera de tocar. Esas diferencias de grado caen en una necesidad de medir el desempeño interpretativo. Otras partituras, en cambio, permiten producir puntos de fuga, ahí donde puede verse un intersticio, ahí donde aparece un signo que no presenta una nitidez absoluta, ahí donde es posible experimentar la ejecución de un sonido que se ubica en la frontera de lo posible señalado en una escritura, ahí, al fin, donde emerge una práctica que vuelve difícil la tarea de esbozar algún tipo de comparación en relación a una u otra referencia. Las partituras, por tanto, pueden ser consideradas dispositivos en el momento en que se produce este juego diferencial: una trama de reglas que instruyen comportamientos y acciones que homogenizan ciertas formas de hacer *al mismo tiempo* que permiten crear prácticas singulares, heterogéneas, que se resisten a su cristalización.

El economista Jaques Attali sentencia a la partitura como un *algoritmo exterior* que reparte a los músicos –anónimos y jerarquizados, en general asalariados en tanto trabajadores productivos– para que produzcan solo un elemento del todo, sin valor en sí mismo (1995, p. 100). Attali esboza esta crítica considerando específicamente la conformación de la orquesta, a la que considera una figura de poder de la economía industrial, participe directa y activa en la mercantilización de la música. Es así como, a partir de esto, realiza un análisis del modo de producción musical, expresado en el proceso de creación y realización de una obra escrita:

Para empezar, el compositor produce un programa, una matriz, un algoritmo abstracto. La partitura que escribe es un orden descrito a un operador-intérprete.

A continuación, el intérprete crea un orden en el espacio sonoro con su instrumento, máquina para traducir la partitura, para descifrar el pensamiento codificado del autor. La forma de la música es siempre recreada por el transmisor y los medios.

Por último, el objeto es producido, vendido, consumido, destruido, usado (Attali, 1995, p. 59).

El esquema presentado tiene por objeto examinar el proceso de un sistema legitimado por la producción de la música en tanto mercancía. Si bien el propósito del presente artículo no es ahondar precisamente en este punto, es importante rescatar algunas ideas de su planteamiento que, de alguna manera, articulan la homogenización del quehacer musical antes señalada. Attali se refiere a la partitura como una matriz abstracta que debe ser leída por el intérprete como un medio por el cual se transmite el pensamiento codificado del autor. La agencia de este dispositivo es representada aquí a través de la consideración de dicho intérprete como una máquina de traducción, es decir, por su función asociada únicamente a su capacidad de desciframiento. La partitura, de esta manera, aparece como un objeto especializado que no hace otra cosa que volver al músico un sujeto privilegiado por aquella capacidad, perspectiva que cancela toda pluralidad interpretativa que puede emerger en el momento en que se cuestiona la univocidad de su función.

Por su parte, para el compositor Michael Pisaro una partitura es una guía de instrucciones y condiciones que se encuentran *a la espera* de lecturas e interpretaciones posibles, singulares e irrepetibles. En este sentido, una partitura sería un espacio *virtual* de descripciones de ocurrencias referidas al sonido: virtual en tanto las descripciones están especificadas provisionalmente, es decir, sin la consistencia *actual* del sonido (Pisaro, 2004, p. 9).

Esta idea propone que la virtualidad de este dispositivo radica en la potencia de los signos contenidos en ella, es decir, que la descripción provisional que la constituye posibilita un trabajo que impulsa a intérpretes (y a sus sonidos) a realizar la escritura bajo los códigos y hábitos que enmarcan su estética y práctica musical, cualquiera que esta sea. La perspectiva de Pisaro, si tomamos como referente el pensamiento de Roland Barthes, desestima la presencia de mensajes identificables, finitos y medibles en las obras de arte, para así dar paso a una producción singular que cada lector puede desplegar, en tanto “sujeto que sigue forcejeando” (Barthes, 2003, p. 150) con las obras mismas, entendidas como *textos*. Barthes considera que las lecturas utilitarias son las responsables de la clausura de las posibilidades de un texto, de su intrínseca condición polisémica, y que estas se producen, en gran medida, por la incapacidad del lector de deshacerlo, de hacerlo partir (1994, p. 79). De esta manera, emergería un modo de interpretación de las obras en el cual el lector-intérprete ya no es un simple receptor, sino más bien un sujeto que hace, deshace, interviene y reordena sus enunciados, transformándolos, precisamente, en aquello que Barthes llama “producciones perpetuas” (2003, p. 150).

El presente artículo tiene como objetivo problematizar un tipo de partitura –y con ello, un modo específico de notación musical– cuya singularidad estaría dotada de una potencia particular que volvería audible y visible el juego diferencial de fuerzas que hasta ahora he intentado exponer a partir de su consideración como un dispositivo: a saber, la *partitura verbal*. Dicha notación, compuesta exclusivamente por palabras, ha producido una serie de discusiones en el campo de la música escrita, tanto en un plano escritural como en las posibilidades de su lectura –esa dimensión virtual y actual señalada por Pisaro–, que no ha hecho otra cosa que potenciar las creaciones, prácticas y discursos desde su aparición como categoría, en la década de 1950, hasta nuestros días. Las partituras verbales proponen condiciones de posibilidad a través de un tipo de texto *disponible*, no especializado, que, si bien desarticula la idea de privilegiar su acceso a quien ha sido entrenado en su desciframiento, al mismo tiempo se abre a una multiplicidad de interpretaciones precisamente por la accesibilidad que en primera instancia presenta este código común, pero que en un examen más profundo bien puede volverse indisponible en tanto permite una excedencia de acciones, la posibilidad del desborde.

El enfoque de análisis de este tipo de escritura pretende atacar cuatro fundamentos que pueden ser asociados al proceso de realización de una obra escrita: primero, la obra musical entendida como un todo unitario, organizado, unívoco y lineal en el tiempo; segundo, el autor como un

sujeto que produce irrepitiblemente una obra única y auténtica; tercero, la partitura como un objeto completamente compuesto que debe ser interpretado fielmente por un especialista para transmitir una idea a un auditor que recibe pasivamente el mensaje; y cuarto, la consideración del sonido y el tiempo (duración) como materiales únicos en un fenómeno musical, perspectiva que desestima la heterogeneidad que se encuentra fuera del marco que tradicionalmente traza una obra. A partir de esto, el artículo despliega el análisis de una obra específica, creada por el compositor chileno Nicolás Carrasco, que irrumpió en el año 2010 en un escenario de producción de obras nacionales escritas que hasta entonces no había visto una partitura conformada únicamente por palabras. *Intemperie n°1*, de esta manera, instaló una serie de problemáticas referidas a los bordes que delimitan la categoría de obra musical, de escritura de partituras, de regímenes interpretativos y de modos de escucha que, hasta el día de hoy, 12 años más tarde, siguen manteniendo su potencia y actualidad.

El examen de la partitura de *Intemperie n°1* y de aquello que ella permite hacer, decir, ver y escuchar busca problematizar ciertos hábitos y domesticaciones perceptivas referidas a la conformación de una experiencia musical, mediadas por la idea de que la música es desde ya una puesta a disposición (forma) de unos sonidos (materia), perspectiva que produce una serie de presupuestos que codifican la escucha y que permiten pensar que podemos disponer de los sonidos y de las fuerzas que se producen. No son pocas las resistencias que emergen cuando los hábitos son desestabilizados, cuando las estrategias que supuestamente creemos tener disponibles y controladas se desdibujan, cuando la función que le damos a un objeto como la partitura no llega al desempeño que de ella esperamos, cuando la extensión de la ejecución de una pieza se escapa inevitablemente de los marcos de duración a los que nos hemos habituado, cuando los roles de quienes interpretan no están completamente delineados en una partitura, o bien, cuando se vuelve poroso el borde que separa a quienes componen, a quienes ejecutan, a quienes escuchan y a los sonidos que ocurren en un lugar en el que se despliega una situación musical. La apuesta es que la pieza de Carrasco, compuesta «para cualquier número de escuchas», deviene un dispositivo que permite desplegar un tipo de escucha que para Roland Barthes ya no guardaría ningún tipo de relación con aquella que es considerada *aplicada*, sino con una actualización de esta que permitiría *dejar surgir* (1986, p. 255): un surgimiento que el compositor Manfred Werder llamará el *sonar del mundo* (2011), horizonte fenoménico que se resiste a toda captura, identificación e inmovilidad.

II. Partituras verbales: la potencia de la palabra escrita

El énfasis en la palabra que produjo la aparición de la notación verbal abrió un campo de posibilidades cuya expansión continúa en proceso. Del mismo modo en que en la década de 1960 se hacía cada vez más visible el desarrollo de nuevas notaciones desprendidas de la escritura tradicional, muchas de ellas portadoras de una gran inventiva gráfica, el fenómeno de lo que nació como el *event* –a partir del trabajo del compositor y artista George Brecht– se multiplicó en esa misma dirección, pero más significativamente en cuanto abrió un espacio de convergencias en el cual el manual de instrucciones –muchas veces tomando como modelo el manual de instrucciones científico–, la literatura y la poesía se dieron cita de un modo que hasta entonces solo se había producido en complemento con formas de notación gráfica.¹ A partir de esta inclusión, la traducción del código de lectura se ha abierto hacia otro plano: palabras, frases o instrucciones ya no funcionan aquí como complementos de un tipo de notación normada, sino más bien forman la escritura propiamente musical, es decir, la mediación que contiene el material suficiente para interpretar una obra. Michael Pisaro señala lo siguiente con respecto a este tipo de notación:

Combina elementos de escritura técnica, el manual de instrucciones y varias formas de literatura –todas ensambladas para conseguir un conjunto de resultados sonoros. Mi convicción es que, lejos de ser sólo una forma de escribir música que toma lugar fuera del territorio simbólico de la música occidental tradicional, esta especie de escritura también lleva a nuevas maneras de hacer sonido y abre las maneras que tenemos de relacionarnos con la música y con la gente (2009, p. 47).

¹ Un ejemplo importante de ese trabajo anterior son las indicaciones de ejecución que Erik Satie escribió ininterrumpidamente en sus piezas, muchas de ellas más cercanas a la literatura y la poesía que al uso que comúnmente se les daba a las indicaciones que acompañaban a la notación tradicional. También podrían ser consideradas las notas al programa en poemas sinfónicos de Liszt, la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz y la *Resurrección* de Mahler. Por su parte, el mencionado compositor y artista George Brecht escribió, entre 1959 y 1962, una serie de partituras en formato de tarjeta, reunidas en una caja titulada *Water Yam*. Su trabajo apareció en aquellos años como un acontecimiento que permitió cuestionar no solo el código de lectura y el acto de desciframiento, sino además la delimitación de una partitura como un *texto de instrucciones*. Si bien algunas tarjetas de *Water Yam* aún permanecen en el ámbito de las obras proceso, en tanto utilizan una instrucción, por breve que sea, la mayoría da un salto hacia un campo ya no necesariamente delineado por las posibilidades del desciframiento de un lector-intérprete competente ni por la transparencia y univocidad del signo. Se podría decir, a partir de esto, que estos dispositivos han quedado inscritos en un ámbito de *subversión intermedial*, adjudicado mayormente al nombre *Fluxus*, grupo del cual formó parte. Sin embargo, su potencial interrupción al interior del campo propio de la realización de obras musicales escritas pasó desapercibido en el horizonte de su época, situación que hasta el día de hoy no ha experimentado transformaciones importantes.

La utilización del texto como partitura, si consideramos las palabras de Pisaro, visibiliza su condición abstracta: en tanto desaparece –o se desdibuja– la costumbre que nos permite creer que podemos descifrar sin mayores cuestionamientos lo que está escrito, emergen las preguntas sobre los alcances de esa representación, especialmente porque se desdobra –o se despega– algo que parecía una sola cosa. Una de esas preguntas, a modo de ejemplo, puede ser: ¿es la instrucción “hacer un sonido” una forma de representar un material singular, una unidad? El propio Pisaro señala al respecto que “los sonidos actuales son siempre múltiples –no puede haber un fin al número de unidades, o al número de maneras de descomponer un sólo sonido. Puesto simplemente, no hay tal cosa como un sólo sonido” (2009, pp. 34-35). Lo significativo de una reflexión de este tipo es que posibilita dinamizar la aproximación hacia la producción de un material, esta vez mediada por un conjunto de palabras y no por una notación simbólica más o menos familiar que eventualmente puede producir una reacción como acto reflejo sostenida en la costumbre. Un texto no solo puede representar una forma distinta de indicar formas de comportamiento musical, sino además puede potenciar procesos constructivos que una vez codificados producen nuevas maneras de pensar y producir un sonido.

Por otra parte, en cuanto a la emergencia de nuevas formas de relación entre la música y la gente, mencionada por Pisaro, considero que hay un hecho fundamental que da forma a esta perspectiva: la utilización de este tipo de escritura rompe una barrera técnica e idiomática de interpretación dominada por la exigencia de la notación especializada, abriendo de este modo sus posibilidades de lectura a cualquier sujeto que esté dispuesto a realizar un trabajo semejante. Esta apertura posibilita múltiples aspectos, a saber: expandir tipos de ejecución y colaboración a veces estáticos y jerarquizados, ampliar el espectro musical y las formas de comportamiento de los sonidos y problematizar la escritura a partir de un signo común: la palabra.

Se podría decir que el uso de la palabra en una partitura verbal permite, a primera vista, proponer un conjunto de situaciones, acciones y comportamientos que difícilmente pueden ser tratados en una notación gráfica. Un ejemplo de ello es la forma de especificar el tiempo: “la notación verbal puede expresar relaciones temporales entre elementos de una composición de una manera flexible” (Lely y Saunders, 2012, p. xix). ¿Qué significa esto? ¿Es esta manera flexible de expresar las relaciones temporales una condición intrínseca a este tipo de escritura? Ciertamente, la flexibilidad de la temporalidad no es un rasgo necesariamente distintivo de las notaciones verbales, de

hecho, son múltiples los ejemplos de partituras que utilizan notación gráfica que tratan este problema de una manera amplia. Sin embargo, las formas de referirse al tiempo en este tipo de escritura son a menudo elaboradas a partir de referencias que se vuelven múltiples al no estar afirmadas por un consenso. Un enunciado simple, económico de alguna manera, puede suscitar relaciones complejas con ciertos conceptos y materiales que en otros escenarios no son cuestionados. Por ejemplo, expresiones referidas a la duración como “largo”, “breve”, “durante un intervalo de tiempo” o “por un instante”, ubican al criterio, estética o deseo del intérprete-lector en el centro del problema, situación que posibilita ejecuciones de una misma obra considerablemente disímiles.² Manfred Werder, compositor que en los últimos años se ha dedicado a producir obras en las que utiliza exclusivamente notación verbal, profundiza este asunto:

Los sistemas de comunicación –lenguaje, notación– sobrellevan una tensión intrínseca entre el sistema establecido institucionalmente y su naturaleza: nunca un segundo uso de un signo o una palabra ha permanecido igual –las palabras y el lenguaje han cambiado ya, difieren permanentemente (su cualidad inherente de iteración permite al lenguaje volverse eso que es). Así, la precisión de una especie de notación se convierte en una carencia de precisión porque una notación está permanentemente difiriendo, y emergiendo a través de una proliferación contextual (2012, p. 379).

Aquí emerge una declaración de Werder de vital importancia para los propósitos de este artículo: que las palabras difieren permanentemente por su naturaleza, es decir, que nunca su segundo uso es equivalente al anterior y que esa condición se visibiliza y se vuelve audible en el contexto mismo en el que se emplean debido a sus posibilidades de proliferación. Para Werder, el pretender controlar la función de cada letra marcada en una partitura es señal de un deseo al que llama *producción de monumentos*, y es en esa acción donde el compositor declina las reflexiones del mundo sobre la partitura y enfatiza la representación de sus deseos (2012, p. 379). Estas ideas remiten a la perspectiva de Roland Barthes sobre la potencia del texto: “una obra cuya naturaleza íntegramente simbólica se concibe, percibe y recibe, es un texto. El Texto, de esta forma, es restituido al lenguaje: como él, está estructurado, pero descentrado, sin clausura”

² Sugiero revisar, a partir de este asunto, las piezas *snow(2)* (2013), de Casey Anderson, *From Unknown Silences* (1996), de Pauline Oliveros, *equinox y solstice* (2010), de Stefan Thut, *one tone. rather short. very quiet* (1998), de Antoine Beuger, *Only [harmony series no. 17]* (2005-2006), de Michael Pisaro, *Some forgotten day (sparse winter)* (2009), de Mark So, *20051* (2005), de Manfred Werder *for Sol LeWitt* (2009), de Michael Winter.

(1994, p. 75). Barthes insiste en la polisemia, en la no clausura, en la resistencia al significado, y precisamente lo hace a partir de la escritura, medio utilizado ampliamente por compositores pero quizá escasamente discutido y cuestionado como un aparato cuyo juego diferencial, retomando el pensamiento de Werder, estará siempre entrelazado a su proliferación contextual, actual y contingente.

Es en este punto en el que la noción de *dispositivo*, articulada a partir del pensamiento de Michel Foucault, aparece en su potencia para cuestionar al objeto-partitura, en tanto permite desplegar una perspectiva crítica que examine, por ejemplo, de qué manera se presentan las reglas y qué es lo que intenta delinear, cómo están ordenados o distribuidos los enunciados en ella, cómo se dan las luchas entre deseo y poder a partir de sus lecturas, cómo se ponen en juego ciertos discursos y qué nuevos discursos se desprenden de estos. Ahora, ¿qué es un dispositivo, precisamente? Foucault, quien utilizó este término como un concepto decisivo en la estrategia de su pensamiento a partir de la década de 1970, señala en un pasaje de una entrevista, realizada en 1977 y publicada posteriormente por el filósofo Giorgio Agamben, lo siguiente:

[Se trata de] un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas (2011, p. 250).

Para Foucault, un dispositivo tiene una función estratégica dominante: su naturaleza supone que allí ocurre una manipulación de relaciones de fuerza, con el objeto de desarrollarlas, bloquearlas, estabilizarlas o utilizarlas. Además de esto, sus elementos se encuentran entre lo dicho y lo no dicho; se trata, por tanto, de estrategias de relaciones de fuerza. Por su parte, Agamben, con base en esto, proyecta la idea de Foucault, llamando dispositivo “a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos (2011, p. 257). Es decir, no solo considera que este conjunto tiene la potencia de *componer* –como afirma Foucault–, sino que añade otras funciones, tales como la captura, la determinación y el control. Ya no se trata, por tanto, solo de las prisiones, las escuelas y las fábricas –dispositivos cuyas estrategias de control son visiblemente explícitas–, sino además de la escritura, la literatura, la filosofía e incluso el lenguaje mismo, al que considera posiblemente como el dispositivo más antiguo que hemos

producido. Cabe preguntarse, a partir de todo esto, si podría pensarse que hay una composición de fuerzas que dispone técnicas, objetos, sujetos, enunciados e instituciones de una cierta forma, y si es precisamente a esas formas a las que se las llama dispositivos.

Una partitura, precisamente en ese límite poroso entre lo dicho y lo no dicho, tiene la potencia de modelar acciones, determinar comportamientos, capturar gestos y controlar discursos. Si bien su aparición en la esfera que le da consistencia sonora produce relaciones de intercambio y comunicación, su incidencia muchas veces se traduce en la producción de sistemas de restricción. Son innumerables los casos en los que una obra se actualiza bajo esta forma de organización, es decir, bajo un aparato de reglas que no hace otra cosa que repartir a sus individuos y, de esta manera, disponer de ellos en tanto sujetos que en el juego del diálogo deben ocupar tal o cual posición y formular tal o cual tipo de enunciados. La modelización de la práctica interpretativa de una partitura se produce en cuanto este aparato que dice y no dice, que obliga y permite, que reúne y disgrega, es considerado un programa que debe ser descifrado por un ejecutante, cuya función radica únicamente en traducir el pensamiento codificado del compositor. Dicho de otra forma, en cuanto el aparato de símbolos de una partitura es leído en forma unívoca debido a una supuesta claridad que la convención le ha otorgado, aparece el pensamiento incuestionable del autor; aparece la máquina-intérprete, aparece un universo de relaciones entre los materiales representados a partir de su escritura que desestima, entre otras cosas, el devenir sonoro imprevisible de un lugar de ejecución y la singular experiencia de quienes lo habitan en ese instante irreplicable.

Con base en lo anterior, aparece la apuesta del presente artículo, a saber, que la pieza verbal *Intemperie n°1*, de Nicolás Carrasco, tensiona la propia categoría de partitura, en tanto puede ser pensada como un objeto-técnica que escribe un acontecimiento posible, imprevisible y heterogéneo, que desborda aquella función escritural que lo reduce al delineamiento de relaciones exclusivamente sonoras, determinadas, ciertamente, por el sujeto autor. Emergería, bajo esta perspectiva, la potencia de la partitura de Carrasco como un dispositivo de escucha.

III. *Intemperie n°1 [módulo para Camposanto – 2010], de Nicolás Carrasco*

En el año 2010, el compositor Nicolás Carrasco escribió la primera pieza de un ciclo de obras, llamado *Intemperie*, que siguió su curso, con ciertas

interrupciones y desvíos, hasta el año 2019. La partitura de dicha pieza, titulada *Intemperie n°1*, apareció en aquel entonces como un dispositivo dotado de una singular potencia, tanto por su notación como por aquello que delineaba en cuanto a su práctica de realización: escrita exclusivamente con palabras, su foco ya no estaba situado en la elaboración, producción y ejecución de sonidos, sino en la conformación de una experiencia de escucha que uno o más sujetos pueden desplegar bajo el contexto de un lugar (Pisaro, 2004), en este caso, un cementerio o camposanto.

Intemperie n°1 [modulo para *Camposanto* – 2010]
—a la manera de *Intermission 6* de Morton Feldman.

para cualquier número de escuchas

Nicolás Carrasco Díaz [2010]

Sentado
[10'-15']

Árboles

Ojos cerrados
[5'-10']

Dentro de un mausoleo

Oídos bien tapados
[2'-4']

plantas [detalle]

En altura

Sobre una lápida

En un lugar estrecho, pero al aire libre

En un pasillo

Filtrar la escucha de un oído [con un objeto]

La composición se inicia con cualquier instrucción y se procede a cualquier otra hasta agotar todas las alternativas. La escucha es preponderante —sin desmedro de otros regímenes de sentido. Evite emitir y provocar sonidos —sin perjuicio de su movimiento, audición y curiosidad.

Figura 1. Imagen de la partitura de *Intemperie n°1*

La partitura de *Intemperie n°1 [módulo para Camposanto – 2010]*, compuesta “para cualquier número de escuchas”, presenta en una sola lamina un tipo de notación que abandona cualquier referencia a la ejecución de materiales sonoros para así trazar, por medio de un aparato instructivo, comportamientos para percibir un sitio. Ya sea de un modo referido al cuerpo (“Ojos cerrados” / “Oídos bien tapados” / “Sentado” / “Filtrar la escucha de un oído [con un objeto]”), con el foco en uno o más objetos (“plantas [detalle]” / “Árboles”), o bien, en un lugar específico del camposanto (“Dentro de un mausoleo” / “En altura” / “En un pasillo” / “Sobre una lápida” / “En un lugar estrecho, pero al aire libre”), la partitura empuja la suspensión de toda práctica de ejecución que tiene como acción principal tocar instrumentos u objetos sonoros para así emerger como una *partitura de escucha* de los acontecimientos de un lugar determinado, ese pasaje irreductible e incapturable que lo constituye *mientras* ocurre. Por otra parte, tres de los cuatro modos referidos al cuerpo presentan marcos temporales, o segmentos de duración, marcados con un mínimo y un máximo de minutos: 2’ a 4’ para “Oídos bien tapados”, 10’ a 15’ para “Sentado” y 5’ a 10’ para “Ojos cerrados”. Nada en la partitura verbal de Carrasco, cabe señalar aquí, hace referencia a la duración de la pieza.

En la parte inferior de la lámina, como si fuese una nota de autor, Carrasco instruye la manera en la que los enunciados pueden leerse e incorporarse a la práctica de escucha: “La composición se inicia con cualquier instrucción y se procede a cualquier otra hasta agotar todas las alternativas”. Esta instrucción se encuentra estrechamente relacionada a la referencia ubicada bajo el título de la pieza: “a la manera de *Intermission 6* de Morton Feldman”. La pieza señalada –y de cierta manera homenajeada–, compuesta por Feldman para 1 o 2 pianos en el año 1953, presenta una notación conformada por trece eventos que se encuentran *flotando* en una sola lámina –al igual que *Intemperie n°1*–, con el objeto de impulsar un tipo de ejecución que suspenda todo ordenamiento lineal y fijo de dichos eventos. *Intermission 6* permite, además, investigar las posibilidades de resonancia que tiene el instrumento al ser tocado en forma suave y en distintas combinaciones de sonidos: la pieza trabaja sobre la idea de mantener cada evento sonoro hasta que sea apenas audible, lo que, de alguna manera, empujaría una suerte de hipersensibilización del campo perceptivo auditivo –de la escucha– hacia la búsqueda del silencio. Pues bien, precisamente la segunda parte de la instrucción ubicada en la parte inferior de la lámina de *Intemperie n°1* refiere a este plano perceptivo: “La escucha es preponderante –sin desmedro de otros regímenes de sentido. Evite emitir y provocar sonidos –sin perjuicio de su movimiento, audición y curiosidad”. Aquí puede observarse una suerte de declaración del

autor que pretende delinear, de algún modo, la producción de la propia experiencia estética de quien realice la pieza: escuchar ya no solo con el aparato oído, sino con el cuerpo, con todos los sentidos, y controlar la necesidad o el deseo de *intervenir* en el devenir sonoro del sitio mediante la producción voluntaria de sonoridades, pero sin olvidar que los cuerpos suenan cuando están en movimiento y que afectan a otros cuerpos y a los lugares por los que transitan.

Intemperie n°1, de esta manera, es una pieza que pone en entredicho la categoría de *lo musical* referida a una obra escrita, principalmente por dos asuntos: en primer lugar, debido a que la suspensión de la utilización de todo elemento gráfico asociado a la escritura musical, abstención que le da el estatuto de *partitura verbal*, permite incorporar “una amplia gama de personas, incluyendo a quienes no pueden leer la notación musical pauta-da occidental tradicional” (Lely y Saunders, 2012, p. 4). Este es un asunto fundamental: la pieza de Carrasco, en tanto desplaza un tipo de notación musical que comúnmente vela por excluir a sujetos no especializados del llamado campo musical, abre un campo de realización que solo precisa intérpretes que tengan una disposición perceptiva específica. En segundo lugar, *Intemperie n°1* cuestiona ciertas categorías musicales al suspender un tipo de ejecución enfocada en producir *sonidos musicales*: se trata de una obra compuesta por un texto que empuja un *hacer* interpretativo que, de alguna manera, desdibuja la frontera que este tendría con la escucha focalizada de un objeto sonoro moldeado por una fabricación humana. El objeto es el mundo, inefable y abundante, y la partitura ya no traza su dimensión material, sino más bien enuncia modos posibles de percibir esa abundancia.³

La pieza de Carrasco, bajo estas consideraciones, tiene de suyo una escritura en la cual el *intervalo* entre lo “no visible y no oculto” (Foucault,

³ Las partituras que Carrasco escribió posteriormente para configurar dicho ciclo –17 obras hasta el año 2019– operan como una extensión de la primera de ellas, razón por la que han sido agrupadas como una serie numerada. Todas ellas presentan una notación exclusivamente verbal –característica escasamente desarrollada en Chile en el ámbito de la composición de obras musicales escritas–, todas ellas proponen realizaciones en lugares abiertos o comunicados al exterior y todas ellas delinear procesos –elaboraciones de materiales, comportamientos que afecten y se afecten por las condiciones de un lugar, maneras de usar diversos objetos, modos de leer, de escribir, de tocar y de escuchar– antes que resultados determinados previamente por su autor. Hay en la escritura de este cuerpo de piezas una economía que se materializa en una articulación mínima de frases y proposiciones que trazan actualizaciones posibles, labor escritural que encuentra en la obra de los compositores John Cage, George Brecht y Manfred Werder un manifiesto reflejo. En una o dos páginas –ninguna supera aquella extensión– las piezas *Intemperie* se ocupan de establecer las condiciones materiales de procesos *en formación*, sin decir qué es lo que aquellos procesos pueden develar, sin moldear las cualidades del acontecimiento que puede emerger, en tanto punto de llegada, en el momento en que son realizadas.

2010, p. 143), entre lo dicho y lo no dicho, es el lugar en donde se enuncia una abundancia posible que se resiste a su descripción homogénea, que no se deja reducir al conteo o a la medición de sus componentes: un *todo*, constituido por “aquello que lo puebla, sonidos, ruidos, palabras, luces cambiantes, calor, profundidad de los estados del alma, variaciones infinitesimales de los sentimientos, etc.” (Lapoujade, 2011, pp. 38-39), que no es sino una *multiplicidad*, entendida como una unidad compuesta por una diversidad de partes que ya no pueden ser consideradas aisladamente para volverlas idénticas entre sí, situadas en un plano simultáneo e inmóvil, sino que se articulan en su diferencia, fundidas unas a otras, en un tiempo que no es otra cosa que un flujo incesante de variaciones (Bergson, 1999). En los intervalos de esta escritura, por tanto, habría una “pluralidad *irreductible*” (Barthes, 1994, p. 77) desde la cual esa singular consistencia podría aparecer en el momento en que se actualiza, característica que habilitaría una diversidad de modos de actualización, en tanto la escritura de las partituras que la integran utiliza el código común de la palabra para instruir despliegues en lugares o sitios donde todo está a la deriva por derecho propio (Werder, 2011), condición que desbordaría las proyecciones de una ejecución posible.

El dispositivo-partitura emerge aquí en su dimensión enunciativa: un objeto compuesto por signos a partir de los cuales podemos segmentar y estratificar las acciones y los comportamientos que delinea, o bien, desde los cuales es posible entrar en un plano de organización de las cualidades de esas acciones y de esos comportamientos como hechos que se resisten a su inmovilidad. Es así como el despliegue de una escucha que suspende la ejecución de todo sonido aparece en la partitura de *Intemperie n°1* como una proyección de un accionar claro, preciso y objetivo, pero, sin embargo, es en el plano de su realización, en su singular duración, que dichas acciones se complejizan al ser meros incidentes inscritos en un campo de coincidencia en el que la multiplicidad de acontecimientos irreductibles que la componen desarticula todo intento de representación previa. De alguna manera, el trabajo de Carrasco en esta pieza permite abrir un campo de acción que puede *hacer hablar* la contingencia –su devenir– en lugar de representarla (Landaeta y Espinoza, 2014, p. 302).

IV. Un dispositivo para escuchar el sonar del mundo

Estar *a la intemperie* arroja la imagen de una ocurrencia en un lugar “al aire libre”, pero también “al descubierto” o “sin protección”. La pieza *Intemperie n°1*, si bien puede operar como un dispositivo que produce líneas

de fuga ante la presencia estratificada de la sala de conciertos –colmada de comportamientos heredados que velan por homogenizar las prácticas musicales–, configuran una suerte de umbral hacia un *afuera* incontrolable, accidentado e inasible, que bien podría relacionarse con la noción de *duración* de Henri Bergson, definida por el filósofo como “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” (1999, p. 90). El quehacer interpretativo indicado en la única lámina que constituye su partitura, de esta manera, detona una serie de colisiones con dicho plano heterogéneo, en tanto se trata de un conjunto de frases y proposiciones que *exigen* llevar a cabo acciones mínimas, cuya simpleza necesita de una singular disposición para calibrar su desempeño bajo las condiciones impredecibles de un sitio.

La partitura en cuestión no solo está delineando un *afuera* para llevar a cabo su realización, sino además está empujando comportamientos, en quienes la ejecuten, dirigidos a *no interrumpir* el sitio en el que se despliega. Es así como la obra suspende la sala de conciertos, el auditorio, el escenario y el espacio institucionalizado como sitios privilegiados para escuchar-recibir lo que el sujeto compositor ha trazado como el material constitutivo de su obra, para incorporar el espacio público, lo exterior, pero ya no con el objeto de utilizarlo como un paisaje sonoro de fondo disponible que acompañaría tal o cual ejecución, sino para coexistir con él, *junto a* sus accidentes, sus ritmos, sus intensidades, sus devenires. Es aquí donde el pensamiento del compositor Manfred Werder en torno a la idea de *encuentro* entre notación verbal y lugar produce sentido: el plano de una partitura y su momento de interpretación, nos dice, conformarían un campo de *incidencia* en el que la deriva circundante de su acontecer, impredecible e inasignable, produciría una *coincidencia* con su despliegue (2009).

La propuesta del presente artículo, por tanto, es que la partitura de *Intemperie n°1*, precisamente en el momento en que coincide con ese número indeterminado de escuchas dispuestos a realizarla bajo las condiciones singulares de un sitio, emerge como un *dispositivo de escucha*. Para desarrollar esto, ciertamente, es necesario atacar este último concepto. Roland Barthes nos dice al respecto:

Mientras durante siglos el acto de escuchar ha podido definirse como un acto de audición intencional (escuchar es *querer oír*, con toda conciencia), hoy día, se le reconoce la capacidad (y casi función) de barrer los espacios desconocidos: la escucha incluye en su territorio no sólo lo inconsciente en el sentido tópico del término, sino

también, por decirlo así, sus formas laicas: lo implícito, lo indirecto, lo suplementario, lo aplazado; la escucha se abre a todas las formas de polisemia, de sobredeterminación, superposición, la Ley que prescribe una escucha correcta, única, se ha roto en pedazos; por definición, la escucha era *aplicada*; hoy en día lo que se le pide con más interés es que *deje surgir* (1986, p. 255).

En estas palabras se observa una explícita declaración de quien las escribe: la existencia de una ruptura entre un tipo de escucha practicada durante siglos, a la que define como *aplicada*, y una nueva escucha, que se destaca de las leyes que le daban consistencia. La primera de ellas puede entenderse como una escucha que está domesticada por comportamientos asociados a ciertos fenómenos sonoros, en la cual la plena conciencia hacia un objeto específico produce y da forma al marco y los límites perceptivos. La nueva categoría de escucha a la que se refiere Barthes, en cambio, incluye tanto al inconsciente como a lo implícito, es decir, se rige mucho más por su alcance que por las condiciones físicas del sonido, o bien por la construcción social y cultural que determina lo que debe ser percibido y lo que no. El autor considera que escuchar es una acción psicológica y que oír se trata de un fenómeno fisiológico: mientras que la escucha se presenta como una acción activa, el oído (y su fisiología) funciona más bien como un órgano de producción que delimita ciertos planos y que permite describir las condiciones físicas de la audición (Barthes, 1986, p. 243). La escucha que *deja surgir*, por tanto, precisa de una disposición específica que posibilita que nuestra percepción se abra hacia la imposibilidad de controlar la multiplicidad de sonidos presentes en un instante.

Emerge, de esta manera, una escucha que posibilita desdibujar los marcos trazados por los presupuestos que reducen a un objeto limitado un fenómeno sonoro múltiple. Es decir, una forma de escuchar que puede construir nuevos planos e intensidades a partir de la potencia del devenir sonoro, de sus posibilidades. De alguna manera, se trata de escuchar más allá de lo que ha sido delimitado previamente como objeto de audición, ya sea por presupuestos musicales o culturales que una y otra vez trazan los marcos en los que debemos transitar en términos perceptivos, moldeando de este modo una percepción idealizada y homogenizada. La música en innumerables ocasiones participa del juego de las delimitaciones basadas en la *escucha aplicada* a la que Barthes se refiere, esto es, en el despliegue de estrategias de control que incitan una escucha plenamente *educada*, que debe concentrar su recepción en la percepción y el desciframiento de los fenómenos sonoros que han sido determinados por quien los propone (compositor) y por quien los produce (intérprete).

Para Roland Barthes este tipo de escucha es un *desciframiento*, es decir, aquella en la que los oídos intentan captar signos: “escuchamos como leemos, es decir, de acuerdo a ciertos códigos” (1986, p. 243). Descifrar y focalizar la percepción con el propósito comprender, llevar la escucha a un plano de pura conciencia, afirmar los códigos construidos en torno al fenómeno sonoro como significados unívocos: todo ello limita esa escucha libre, polisémica, inconsciente, implícita e indirecta a la que apunta. Una escucha libre, de esta manera, sería aquella que “circula, permuta, que destroza, por su movilidad, el esquema fijo de los papeles del habla: no es posible imaginar una sociedad libre aceptando la preservación de los antiguos dominios de la escucha” (1986, p. 256). El autor plantea que la libertad de escuchar es tan importante como la libertad de la palabra y que, por lo tanto, no hay una ley que obligue al individuo a encontrar el placer donde no está, o más bien, donde no está dispuesto a ir: no hay, en definitiva, “una ley que esté en condiciones de presionar sobre nuestra manera de escuchar” (1986, p. 256).

Manfred Werder, por su parte, señala que la potencia de un lugar y de los fenómenos sonoros circundantes constituyen una *indisponibilidad del mundo* (2011). La música, en este sentido, ocurriría como una leve alteración de lo circundante: tanto intérpretes como sonidos coinciden con lo que llama el *sonar del mundo*, esto es, ese conjunto infinitamente rico de circunstancias, la riqueza de la realidad, indisponible en tanto multiplicidad incontrolable, que es sustraída por la acción de la música en el instante del encuentro. Para Werder cada sustracción permite una aproximación desde un ángulo levemente diferente a ese continuo sonoro, una y otra vez, dando un color también levemente distinto a una atmósfera ya presente (Pisaro, 2009, p. 63). El pensamiento musical de Werder apunta a la consideración de cada sonido como un material de contexto, determinado por las cualidades accidentales de quienes interpretan, de quienes escuchan y del propio sitio, es decir, por las condiciones de aquel encuentro. Por tanto, su idea no solo pretende incluir lo sonoro circundante como un modo de magnificar la experiencia –lo que supone incorporar lo inaccesible e incontrolable, ese sonar del mundo–, sino además sitúa al lugar y sus características –aquello que surge, declarado por Barthes– como una fuerza que afecta, moldea y enmarca cada experiencia musical.

La pieza de Carrasco empuja un tipo de realización en la cual no hay un foco *dado* sino más bien habría que *buscarlo*. La escucha, en este sentido, no resistiría su remisión exclusiva al tímpano del oído y a una matriz sonora delineada: también sería una resonancia que *se deja sentir* en el cuerpo de un modo que se vuelve difícil nombrar y reducir a uno u otro

fenómeno y a uno u otro órgano. La escucha también es asistencia de la mirada, también es resonancia relacionada a la distancia del cuerpo con los hechos que percibimos, también es transformación cualitativa producida por el movimiento del cuerpo propio y del cuerpo de otro, también es tocar algo con la punta de los dedos y también, incluso, es *dejar de prestar atención*. La emergencia de *Intemperie n°1* como un dispositivo de escucha operaría, bajo estas consideraciones, a partir de una suerte de juego diferencial entre lo dicho y lo no dicho de su dimensión escritural y la posible experiencia de una escucha que nos permita relacionarnos con las fuerzas que hacen surgir y surgen, con la operación que entregan los fenómenos. Escuchar aquello que no está dicho, representado o simbolizado en la lámina de papel que conforma su partitura, pero que sí está enunciado, empujado, potenciado: ese devenir múltiple, impredecible e inaudito –el sonar del mundo, siempre indisponible– que ocurrirá en el instante de su realización bajo las condiciones específicas de un camposanto, habitado y afectado por quienes hayan decidido escucharlo a partir del aparato instructivo que le da consistencia.

Bibliografía

- » Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, 73, 249-264.
- » Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Barcelona: Siglo XXI editores.
- » Barthes, R. (1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- » Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- » Barthes, R. (2003). *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- » Bergson, H. (1999). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca: Sígueme.
- » Foucault, M. (2010). *La arqueología del saber*. México, D.F.: Siglo XXI.
- » Landaeta, P. y Espinoza, R. (2014). Geofilosofía de la ciudad para pensar más allá del organismo. *Rev. Filos*, 26(38), 295-313.
- » Lapoujade, D. (2011). *Potencias del tiempo: versiones de Bergson*. Buenos Aires: Cactus.
- » Lely, J. y Saunders, J. (2012). *Word Events. Perspectives on Verbal Notation*. New York: Continuum.
- » Pisaro, M. (2004). Eleven Theses on the State of New Music. *MusikDenken Texte der Wandelweiser Komponisten*. Recuperado de https://www.wandelweiser.de/_michael-pisaro/11theses-12-06.pdf
- » Pisaro, M. (2009). Writing, Music. En J. Saunders (Ed.). *The Ashgate Companion to Experimental Music* (pp. 27-76). UK: Ashgate.
- » Werder, M. (2009) Text Scores – Statement. *Writings Manfred Werder*. Recuperado de <http://manfred-werder-archives.blogspot.com/>
- » Werder, M. (2011). The Sounding of the World. *Writings Manfred Werder*. Recuperado de <http://manfred-werder-archives.blogspot.com/>
- » Werder, M. (2012). The Field. *Writings Manfred Werder*. Recuperado de <http://manfred-werder-archives.blogspot.com/>

Biografía

Santiago Astaburuaga Peña

Compositor, investigador e intérprete. Licenciado en Música, mención Composición (Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003), Maestro en Música, campo de conocimiento Composición Musical (Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2014) y Doctor en Música, campo de conocimiento Composición Musical (UNAM, México, 2018). Sus piezas

han sido interpretadas en Chile, Argentina, México, Uruguay, Japón, Francia, España, Inglaterra y Suiza. Ha publicado discos con sus obras en Chile, México, Canadá y Eslovenia y también como intérprete en Estados Unidos y Francia. Como docente, ha dirigido tesis de magíster e impartido seminarios de investigación, de composición y de grado, tanto en Chile (UNIACC, UAHC y PUCV) como en México (UNAM).