

MÚSICA EXPERIMENTAL: DE LA ACTUALIDAD

SEBASTIÁN BAUER¹

“Partimos de lo que creemos ser la experiencia, ensayamos diversas disposiciones posibles entre los fragmentos que aparentemente la componen y, frente a la fragilidad reconocida de todas nuestras construcciones, terminamos por renunciar a construir. Pero habría una última empresa a emprender: consistiría en ir a buscar la experiencia a su fuente”²

Henri Bergson

La hipótesis más amplia es que el experimentalismo musical busca absolverse de la música en el mismo gesto en que busca la absolución de la música en sí; se trata pues de un gesto complejo que incluye una apropiación.

El proyecto estaría plenamente expuesto en la frase de John Cage que cita Michael Nymann en su famoso ensayo sobre música experimental³: “Era un intento de expulsar la música; igual como uno manda a los niños afuera para que los mayores puedan seguir con lo que estaban haciendo”. Este “lo que estaban haciendo” vamos a conceptualizarlo, sin perturbar el sentido de la frase, como *lo interesante*. Y el ‘intento de expulsar a la música’, más allá de los niños y los mayores -nada de eso cuenta- tenía y tiene entonces por propósito ocuparse de lo que realmente interesa; o, dicho con más propiedad: de lo que interesa realmente. Y para eso hay que levantar las amarras.

Lo que nos ancla y nos pierde dentro de la propia música son los puntos de vista asegurados desde donde se ve y se hace, que establecen un circuito cerrado, o que tiende a cerrarse, y finalmente una teoría que se interpone y obtura lo que interesa realmente. En un contexto musical general, estos puntos de vista, estos “puntos de referencia”, conforman uno de los polos de una estructura, el polo de la *especulación*, y carecen de sentido si no se los contrasta con los fenómenos en sí, con el otro polo, que llamaré el de la *experiencia*. Es así que la especulación y la experiencia conforman, por complementariedad, una estructura que tracciona y anima a la música, y desde sus inicios.

¹ Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de Tres de Febrero.

² Bergson, Henri. *Materia y memoria*, Cactus, Bs As, 2010, pág 206.

³ Nymann, Michael. *La música experimental de John Cage a la actualidad*, Documenta Universitaria, Girona 2006, pág. 148.

Una segunda hipótesis dirá que el experimentalismo se absuelve de esta dialéctica que comunica la especulación y la experiencia a partir de la predisposición absoluta hacia el polo de la experiencia. Lo que deriva en una experiencia que entonces no vuelve a ningún lado, que rehúsa cualquier retribución simbólica y que rehúsa entonces a acomodarse a términos teóricos.

Sin embargo, y para decirlo con Bergson, que será guía principal en esta investigación, se trata de *tendencias* y no de *estados*⁴. De hecho no habría algo así como un estado experimental - es un estado utópico - sino una tendencia, incluso mínima, hacia él. Nos proponemos entonces averiguar qué es y cuándo es la música experimental. Y, siguiendo el postulado bergsoniano, nos concentraremos en las variantes más avanzadas o extremas, en tanto son ellas las que marcan la tendencia con más claridad.

Ciertamente, hay actitudes fácilmente identificables como experimentales, y muchas devienen incluso en clichés. Pero, si el experimentalismo derrama hacia lugares comunes, y finalmente hacia convenciones de género, no es por un interés en ese sentido ni por una torpeza de los propios músicos sino, antes bien, por la radicalidad misma de su programa, que empuja a la música siempre hacia afuera; la música experimental vuelve una y otra vez a esa experiencia radical que es el desprender las raíces. Y sin embargo es por la vida.

Antes de seguir, debemos dar cuenta de una primera y gran dificultad teórica: este desenlace del polo especulativo no solo cambia el status con que normalmente se piensa a la experiencia, y al experimento, que quedan no referenciados, sino que, por lo mismo, toda reflexión no abusiva hacia lo experimental tenderá a asumir una apariencia contradictoria y muy difícil de formular en términos que no reenvíen a lo contradictorio: si contamos tan solo con una praxis absuelta todo intento de atraparla especulativamente asumirá una condición tan certera como falaz y habrá que lidiar con esto; si realmente no hay un circuito que conciba algún tipo de reapropiación teórica nos adentramos al inestable mundo de la paradoja, de los sentidos complejos, mixtos. Y es así que esta práctica musical, que se reconoce no obstante inmersa en el programa estético y en el concepto, y que entró incluso en las universidades, resulta especialmente resistente a las definiciones y al pensamiento crítico en general.

Resulta, luego, que el experimentalismo desafía al sentido común con el sentido común. Volveré sobre este punto más adelante pero digamos, por ahora, que desanda las metáforas más instaladas (por el sentido común) hacia estados más originales y hacia el hecho en sí y para ello se sirve de algo así como el sentido común, que entonces no puede ser el mismo sino otro más común aún pero que pasa desapercibido.

Una nueva hipótesis dirá: la música experimental es la que falla. Falla porque no remite a nada sabido y entonces yerra y porque solo en la errancia la praxis absuelta encuentra un lugar -impreciso, inestable, errante.

El experimentalismo musical es experimental no por someterse a la instancia de la prueba y la contrastación sino por el desconocimiento del resultado. El experimento que interesa a lo experimental resulta a priori fallido pues no hay reingreso de nada a la teoría y se muestra entonces como el simple experimento de la experiencia en su actualidad. La actualidad de la experiencia, de eso se enamora el experimentalismo y lo experimenta; esto es: el experimento de la actualidad de la experiencia, que a menudo redundante en un extrañamiento de la propia experiencia.

⁴ Todas las citas referidas a Bergson en este trabajo corresponden (alternadamente) a: *Materia y memoria*, Cactus, Bs 2010, y a *La evolución creadora*, Cactus, Bs As, 2012.

El vínculo que establece el experimentalismo con la actualidad es profuso y tiene muchas aristas que iremos desandando, por lo pronto digamos que la actualidad es una forma de individuación donde prevalece la vida. Es la misma absolución de la praxis lo que empuja hacia la actualidad. La tarea a emprender por el músico experimental es, dicho rápidamente, desprenderse de lo hecho para acercarse a lo haciéndose; y es a partir de una mala lectura de esta evidencia que muchas veces se tacha de experimental a obras que no lo son y que en realidad se encuentran tan solo inconclusas o tienen términos desconocidos.

El experimentalismo falla pero no hay falta porque no hay contrastación entre la acción real/actual y la virtual/potencial; por lo tanto tampoco hay culpa y menos aún disculpas. La posición experimental es exactamente la contraria a la de la vergüenza y es este otro de los lugares de donde toma su valor estético. El movimiento experimental en sí puede ser comprendido como un gran gesto orientado a dejar atrás las culpas y es este un lugar donde los artistas experimentales suelen encontrarse y a partir de ahí forman comunidad. La acción libre no desdeña el juicio pero es un juicio que mira hacia adelante no hacia atrás; es contrario al prejuicio que se apresura a ver hacia atrás y apela a juicios no solo pasados sino también vulgarizados. ‘Quien siguiera pura y simplemente el hilo de la experiencia, viviría en lo actual y, si fuera capaz de juzgar, no afirmaría otra cosa que la existencia del presente’, dice Bergson. Hay acciones que se pretenden libres pero en realidad no lo son y recaen en hábitos vulgarizados, el experimentalismo está prevenido y se deshace de ellas; en la acción libre el vínculo con la materia es siempre nuevo. Digamos, en este sentido, que la *improvisación libre experimental* no es de ningún modo la que se recuesta en el free jazz sino la que accede a la experiencia de la materia (volveremos sobre esto).

El interés del experimentalismo en el lo-fi y en el uso de objetos cotidianos como fuentes sonoras hay que entenderlo, también y antes que nada, a la luz del proyecto más general de la actualidad; y hay que comprender, aquí, la noción de actualidad en todas sus variantes; es la factibilidad lo que lleva a una posición francamente pragmática, que es el hacer con lo que hay.

Bergson hace una revalorización de la intuición, como un modo virtuoso de conocimiento, frente a lo que considera una hegemonía abusiva de la inteligencia. La intuición entabla un vínculo especial con lo real; el conocimiento no coagula en imagen y por ello resiste a las formalizaciones; no obstante, el vínculo es más completo y de mayor conciencia que el que pueden ofrecer la inteligencia y el instinto, los otros modos de conocimiento. El interés de Bergson no está en sí en lo real, que permanecería básicamente inaccesible, sino en lo que llama el ‘impulso vital’, la potencia que es la vida. La intuición es el modo de conocimiento más acorde a la vida y logra comunicar con saberes más amplios que la inteligencia, pero en contraparte tiende a extraviarse y tener dificultades concretas para la construcción en sí.

La inteligencia es el modo típico de la especulación; es el atar cabos; conocer los cabos y atarlos, relacionarlos, rodeando a los objetos hasta atraparlos. La intuición establece un vínculo totalmente diferente con sus objetos: se intuyen los objetos entregándose a ellos desprejuiciadamente, mediante una reflexión blanda, permeable, despojada. La intuición comprende desde adentro, por absorción –una absorción afectiva-, por simpatía y adivinación. La intuición comparte con la inteligencia su caudal de información pero se desenvuelve de otro modo: no ata cabos, no relaciona lo sabido con lo sabido sino que abre el saber a una instancia, que pretende superior, que logra no solo abarcar más sino también incluir a la contingencia, a lo accidental, y esto para el experimentalismo es decisivo. La sola inteligencia pierde mucho de lo

vivo. Pero nunca se trata de desacreditar a la inteligencia en sí misma: más interesado que en desconfiarle a la inteligencia el experimentalismo está, en todo caso, en recrear las condiciones de su misma posibilidad: de que el pensamiento surja; pero apuesta por la intuición que es entonces la que marcha en el mismo sentido de la vida, que es indeterminación pura y es fluida.

El objetivo, que coincide con el medio, es siempre conectar con procesos y fuerzas más vitales, más libres. Ahora bien, se sabe que muchas músicas experimentales consisten en una serie de instrucciones a cumplir y están redactadas con fórmulas imperativas y esto parece contrastar olímpicamente con este objetivo. Confío en que se aclarará este punto más adelante, digamos por ahora que no se trata solo ni primordialmente de las acciones libres o de liberar las acciones sino del *extrañamiento de la experiencia*, que es lo que hace abrir lo que a priori tiende a cerrarse o está directamente cerrado.

Tenemos hasta ahora entonces que el artista experimental es aquel que logra, por medio de la intuición, instalarse en el objeto con el fin de acoplarse a la intención de la vida. La intuición no es entonces comprensión simplificante o una racionalidad disminuida; por el contrario es el modo cierto para captar lo complejo y fluido sin interceder con categorías coagulantes, pues los capta en su actualidad.

Pero ocurre que los objetos, la materia y las formas tienen una dirección, un movimiento hacia la quietud, una intención 'descendente', dirá Bergson, grave, que es contraria al sentido fluyente propio de la vida. Desde la perspectiva experimental hay una degradación inevitable de lo real que parte del devenir, cae en la materia, sigue en su descenso hacia las imágenes y termina absolutamente degradado en los relatos; y no obstante todo ello es testimonio de la vida, y simplemente hay que remontar la caída que es inevitable. Y emprende el sentido inverso: desde el fondo remonta las formas y los relatos hacia la superficie, hacia la acción en sí, hacia la actualidad.

Decíamos que la música autónoma, tal cual la conocemos, la que nos lega el siglo XIX, adviene como resultado de un movimiento que oscila entre el polo de la especulación -el que fija un punto de vista, una teoría, pero también una prescripción ritual- y el polo de la experiencia, la praxis, lo real. Y propusimos como hipótesis, por su valor heurístico más que nada, que el experimentalismo es consecuencia de la interrupción de este circuito mediante la absolución de la praxis, la absolución de la experiencia, que una vez absuelta cambia radicalmente su condición; y que es ahí, a partir de este desenlace, que se originan todas las dificultades para arribar a un concepto sobre la música experimental, porque lo que se juega en ese desprendimiento es una pérdida de referencias en general, y el pensamiento crítico queda perplejo, desarmado. También decíamos que tal desenlace es estructuralmente imposible, y que en rigor se trata de tendencias y no de estados; y que las individuaciones así logradas no se corresponden con obras (el experimentalismo rechaza de plano la categoría de *obra de arte*) sino con acciones, con actos y que el interés está en la actualidad, en general. Vayamos a las evidencias.

No hay punto de vista pero sí hay escena y hay acto, y hay registros (el experimentalismo registra y participa prolijamente sus acciones, sus eventos). No hay reapropiación en términos acumulativos pero sí hay experimentos, muchos de los cuales se repiten una y otra vez, no obstante siempre fallen, fallan distinto. El experimentalismo puede ser comprendido como la puesta en escena de un experimento. Es interesante y complejo el vínculo que establece el experimentalismo con la ciencia, sobre todo con las ciencias duras, las que efectivamente aplican el método experimental. En principio el experimentalismo se acerca a la ciencia con el mismo impulso que lo hace alejarse de los mitos, los relatos, y se interesa

eventualmente por el modelo experimental; pero la posición de errancia en seguida enrarece ese vínculo, y su relación con los objetos termina siendo la opuesta a la de la ciencia, que solo comprende mediante operaciones coagulantes y eso la reenvía inmediatamente al mundo de la especulación y de las formas.

Concretamente, el experimento consiste en emplazar a la música a que sea otra cosa, a que sea más, a que se acoja a lo que ‘interesa realmente’, que entonces refiere a lo vital y a lo real. -También lo amoroso se cuele crecientemente en el programa experimental y participa del imaginario que el propio experimentalismo tiene sobre sí. El interés está en la vida no en el arte. Pero incluso tal experimento falla: y el fenómeno recae en lo musical y es este el origen de tantos malos entendidos en relación al experimentalismo musical; ese regreso a casa, casi inevitable, nunca es comprendido en toda su complejidad y se lo toma en general en su mero retorno y no en su salida.

No hay entonces ‘obra’ experimental, hay acciones o procesos que constituyen un tipo de individuación que llamamos, ahora, la *escena experimental*, que es desestabilizante del propio suelo musical e induce al *extrañamiento de la experiencia*; una experiencia extrañada que resulta eventualmente en tedio, en aburrimiento, en ‘la pasión de la espera’ como lo describe Eldritch Priest en *Boring, formless, nonsense*, un ensayo más provocador que profundo pero que tiene la ventaja de estar escrito por un músico que proviene del riñón del experimentalismo y que pone el foco en los puntos más polémicos⁵. En la visión de Priest el tedio o el aburrimiento, que participa eventualmente de la escena experimental, son la consecuencia natural del sin sentido que impone la errancia, por un lado, a lo que se suma una afectividad lábil y declinante que él identifica como un ‘signo época’ y que incluiría por igual a músicos y a público. Habría que decir, no obstante, que esta presentación del tedio, que nadie se propone ocultar, y compromete sobre todo a los no iniciados, tendría el valor de interpelar al público a que se enfrente con su propio tedio y sin sentido, e incitarlo en consecuencia a actuar (lo que constituye una típica formulación vanguardista)

¿Cómo concibe el experimentalismo la temporalidad más allá del aburrimiento, que en todo caso es contingente? Por lo pronto soltando el lastre del pasado y orientándose hacia la actualidad. Tampoco sería relevante el futuro. El experimentalismo se encuentra con lo nuevo buscando en la actualidad. El interés bastante frecuente del experimentalismo en la tecnología, para el caso, es la consecuencia natural de su interés por la actualidad; claramente la tecnología domina lo actual en muchos aspectos, y es el signo de nuestro tiempo, mucho más aún que el aburrimiento que ve Priest.

Ahora bien: ¿es posible la experiencia en la pura actualidad? y ¿qué noción de experiencia se juega ahí? Sobre este punto es que polemiza duramente Walter Benjamin con Bergson. La experiencia para Bergson es empiria pura, es una constatación con lo real; se trata, sobre todo, de captar el en sí de la vida, y la memoria, en este contexto, será ‘involuntaria’, sorprendente, y se distinguirá de los recuerdos, que son dirigidos y más bien entorpecen el vínculo fluido con lo que vive. Benjamín ve en todo esto un peligro: algo así como un riesgo de deshumanización o bestialización y se ubica en las antípodas: para él hay verdadera experiencia cuando algo del pasado individual entra en conexión con algo del pasado colectivo (el acento está en el pasado y en las historias); la experiencia es así una constatación de algo

⁵ Priest, Eldritch. *Boring Formless Nonsense, Experimental music and the aesthetics of failure*, Bloomsbury, New York, 2013, págs. 36-44.

propio para con una trama social: es un 'darse cuenta' que resulta de la inclusión en un relato, una toma de conciencia revestida afectivamente⁶. Benjamin denuncia entonces una creciente 'atrofia de la experiencia' devenida de la ocultación de la muerte, un rasgo propio de la contemporaneidad del que participa también el 'vitalismo' bergsoniano.

Para ambos la memoria tiene su lugar, e ineludiblemente, en la experiencia, pero para Benjamin se corresponde entonces con un movimiento desde el presente hacia el pasado al cual se anuda y para Bergson se corresponde con la irrupción involuntaria de un pasado práctico en el presente y no hay nada que recordar ni hacer consciente: lo que recordamos del pasado se presenta por derecho propio y necesariamente.

Haremos igualmente aquí el esfuerzo por recurrir a ambas definiciones de experiencia: la que privilegia al cuerpo sensible en su actualidad y la que privilegia la inclusión en un relato y una trama social.

La vida, en términos bergsonianos, es abierta, movimiento imprevisible e indeterminado, y es creación en un sentido eminente. El concepto de 'libertad' implicado está orientado a la naturaleza, no a la cultura: la acción libre experimental es explorativa en términos naturales, aún cuando se experimente con las convenciones y las formas; la libertad orientada o guiada por la cultura es la libertad de la expiación, de la expresión y la objeción –más afín al pensamiento benjaminiano-. La acción libre experimental, aunque se encuentre ocasionalmente con la protesta, se halla plenamente en la sujeción al devenir.

El proyecto tanto bergsoniano como experimental es entonces captar el movimiento interior de la vida que es fluido y no sólido y los medios para lograrlo también debieran ser al menos en sus instancias decisivas fluidos y no sólidos. Bergson lo plantea en los términos de una petición de principios: solo lo vivo, lo fluido nos puede informar sobre lo vivo, lo fluido, nunca lo inmóvil, lo dado.

La conciencia es fluida, sobre todo en su modo intuitivo. De ninguna manera se trata de debilitar la conciencia, que es la forma más creativa que ha alcanzado el flujo vital, sino de reconducirla o comunicarla con sus fuentes originales.

La materia es vida caída, testimonio de la vida. Una actitud vitalista y también experimental querría no obstante remontar esa caída, animar y reconducir la materia a lo vivo. El experimentalismo no tiene un interés especulativo ni utilitario hacia la materia: busca su experiencia: la *experiencia de la materia*. Se trata de una experiencia que es primeramente táctil, e incluye cierta manipulación de las sustancias o instrumentos, en la cual participan los sentidos inmediatamente, pero quien domina es la materia, no las manos. Cada músico, performer, experimental está en su viaje de exploración que no consiste entonces en construir una forma o un sistema sino en la experiencia de la materia o de las formas. No hay sentido, más allá de la experiencia, y eso reviste de hermetismo a las músicas experimentales: no es que no se esté entendiendo sino que no se está diciendo.

La experiencia de la materia no es guiada por la inteligencia entonces, que está trabada en lo sabido, en la especulación, en el interés analítico, sino por la intuición que tiene la aptitud para instalarse en el objeto y darle al mismo tiempo a él las riendas, y es más abarcadora y se vincula mejor con lo vivo. La absorción espontánea en la materia nos acerca a la experiencia de lo real, a 'morder algo de lo real', dice Bergson. Sin embargo, como decíamos, no se trata de rehusar o denegar el entendimiento, eso sería muy burdo, sino de problematizarlo deshaciendo el anclaje sensible de lo entendido/sabido. La experiencia eventualmente se disocia, se extraña,

⁶ Walter Benjamin. *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Leviatan, Bs As, 1999, págs. 9-15 y 64-73.

pero esto no es pérdida sino ganancia; es el modo, uno de ellos, de comunicar con 'lo interesante'. La actualidad que se expone, despojada de toda especulación, solo puede ser verdad, como verdad es lo accidental y lo real. La polaridad especulación experiencia también puede ser leída como la polaridad que se establece entre lo virtual y lo actual y la absolución de la experiencia coincide así con el imperio de la actualidad.

Ciertamente la experiencia de la materia no se reduce a la experiencia del músico con sus materiales u objetos sonoros sino que incluye y decididamente a la experiencia de la propia materia (habrá que amigarse con esta idea de apariencia estafalaria para poder comprender mejor algunos fenómenos que le son francamente esquivos a la lógica). La experiencia de la materia tiene entonces un doble sujeto.

La experiencia de la materia implica comunicar la materia con lo demás, es decir desarticular sus fines. Pero ocurre que la materia es esencialmente detenida. El hieratismo es también bastante frecuente en la escena experimental y resulta a menudo de la absorción del músico por esta materialidad detenida. Pero por más aquietada que resulte la acción y quietos los músicos el tema es el movimiento. No podemos evitar la materia, tampoco en la música; la decisión entonces será definir el vínculo que se establecerá con ella, y la decisión del experimentalismo es radical. El experimentalismo se aferra al impulso vital, incluyendo a sus modos aquietados, vegetales, y al toparse con la materia, lo que se constituye en el nudo de la escena experimental, no la forma sino que la lleva a la errancia, a la informalidad, de modo de otorgarle duración. La experiencia de la materia apunta entonces a la experiencia del devenir y es ahí donde se consume.

En la concepción bergsoniana, la materia se crea por la interrupción de la tensión que es el devenir: la tensión se distiende y cae en la extensión como materia, por gravedad y a la postre cae en la historia. Cuando la materia cae es porque se forma. La experiencia de la materia, la que tiene a ella como sujeto, supone el camino inverso, de modo tal de reconectar a la materia con lo vivo; pero nunca es un volver, un regresar a un estado anterior, que no solo es algo imposible sino que es algo extraño al afecto experimental, no es la reconducción de una tabla hacia el árbol, por decirlo así, sino desprender la tabla del lastre simbólico y de todo lo que la inteligencia pensó sobre ella, que es lo que lleva a su detención; la reconducción hacia el flujo de lo vivo es una intención que no puede sino ser creativa.

La distinción que cabe hacer entre la experiencia de la materia y la experiencia del devenir resulta a partir de la diferencia en que se juega la percepción en una y otra instancia –se trata de una diferencia de grado, no obstante- La pura y distendida percepción coincide con la materia en su continuidad, pero la experiencia de la materia implica una percepción más o menos tensa, focalizada. La continuidad de la materia coincide con la experiencia del devenir y supone una percepción 'activa' pero en su máxima distensión. De esta complejidad resulta, a menudo, que se confunde la música experimental con el *arte sonoro*. En el arte sonoro la percepción lo es todo y tiende a ser focalizada, orientada, el ámbito general es de mayor control: casi todas las variables son controladas por el artista sonoro; por el contrario, en el experimentalismo la percepción apunta al continuo y al devenir y se distiende y se expande. Es la percepción la que se distiende, no la conciencia que es en donde se cifra el lazo con la vida; si se distiende la conciencia también se distiende la intensidad de la vida.

Se trata entonces de tendencias y no de estados –las tendencias son más afines a la vida, los estados a las formas-, y de mixtos, no de absolutos. Y de una experiencia que se extraña. La experiencia se extraña precisamente cuando se mezclan estados sin

conformar una unidad, una forma. No es sin embargo por superposición, como en un collage o en una *instalación*, como se mezclan los estados sino comunicándolos a la vez, pero de diferente modo, con sus propias densidades y velocidades y resistencias, con el ‘impulso vital’, con la continuidad. El experimentalismo experimenta con todo tipo de mezclas, la condición es que la experiencia se extraña y no surja una forma. Una *instalación* se constituye normalmente en una forma y no así una *intervención*, por ejemplo. Las intervenciones son las que mejor comunican lo artístico y lo cotidiano. Algunas pueden ser decididamente simples. Hace poco más de un año hubo una muy comentada intervención en el Museo de Arte Moderno de San Francisco, bastante en sintonía con la originaria de Duchamp en Nueva York casi un siglo antes⁷. En esta ocasión un visitante del museo dejó un par de lentes estratégicamente ubicados en el piso de una de las salas generando el consecuente interés de los visitantes no avisados que, por ejemplo, comenzaron a tomar fotos de los lentes, y al mismo tiempo pasaban a ser parte de una acción experimental, que se completó finalmente con la enorme difusión que tuvo luego en los medios.

Hay mezcla de estados también cuando los roles se confunden: compositores, intérpretes, gestores, instrumentos, público circulan entre los distintos lugares sin acentuaciones significativas.

Entre el cuerpo y el alma el experimentalismo opta por el cuerpo –no obstante, en la esfera de lo ‘que interesa realmente’ no corresponde hacer tal distinción, conforman un mixto-, en cualquier caso, se trata de un cuerpo no instruido, porque no hay obra a construir. No se comprenderá nada del experimentalismo si no se retiene ese principio: el desinterés por la obra en beneficio de los procesos y la acción. Y lo importante es hacer coincidir el alma y el cuerpo en una acción libre; ahí encuentra el músico experimental la crema de la vida.

¿Y cómo son las manos del músico experimental? No son hábiles en principio por su misma condición de no estar referenciadas con ningún hábito, pero son exploradoras; y están predispuestas a la experiencia de la materia. Por materia incluimos entonces también a los dispositivos o procesos que rigen la acción y eventualmente al propio cuerpo en el caso de los artistas performáticos; a todo ello el experimentalismo descubre en acto, los actualiza comunicándolos con lo vivo. En lo actual la exposición es real, es un riesgo, real, su vínculo con el peligro es cierto.

¿Y qué mueve las manos del músico experimental? ¿A qué responden? Contestar esta pregunta es descubrir el fondo de la cuestión: digamos simplemente que son manos inhabilitadas que desafían la inhabilitación; e ingresan a zonas inhabilitadas, inexploradas, inhabitadas.

Hay un interés en el instrumental pero desligado de lo instrumentado o instrumentable: es tocar, eventualmente golpear o palpar, pero sin reapropiaciones, como las que hay en las *técnicas extendidas* de la música contemporánea, que tienden a estabilizarse y a la reproductibilidad. Las manos experimentales no son hábiles pero tienen memoria práctica. La motricidad de la mano humana tiene como ya dado un repertorio amplísimo de movimientos aprendidos casi sin esfuerzo que se disparan a través de un *mecanismo de resortes*, como lo describe Bergson. Y estamos frente a una nueva dificultad: las manos experimentales rehúsan por un lado los hábitos y las habilidades que vienen con los hábitos y todo lo que ello habilita y se predisponen entonces al error pero a la vez están atrapadas por el dispositivo que es el mecanismo de resortes. Está claro que no todo el mundo cuenta con el mismo potencial de

⁷ Nos referimos a *La fuente*, el urinario que pasó efímeramente por una galería de Nueva York en 1917 pero abrió un mundo en el arte y en la reflexión estética.

movimientos, con la misma cantidad de resortes, y que entre los propios músicos experimentales hay muy buenos instrumentistas. Para Bergson lo definitorio es que a mayor conciencia más cantidad de resortes disponibles, de respuestas para ofrecer; y que cada acción posible del cuerpo (aunque nunca llegue a ejecutarse) tiene un correlato en la capacidad de percibir; de algún modo vemos/oímos lo que podemos hacer y somos. No son entonces manos hábiles pero se habilitan ellas mismas, y tampoco serían manos enteramente libres; tal cosa no es posible, dice Bergson. Suspendida la inteligencia, despojados los hábitos, lo que preside los movimientos es la imitación, algo tan simple y natural como la imitación, y la huella de antiguas percepciones orientadas a otros tantos movimientos que por algún motivo conectan con la situación actual. Despojados los hábitos, aparecen, en un mixto, las sensaciones y los movimientos.

Desarticular la formalidad de la materia para acceder a su experiencia nunca es destruirla sin más; el hecho de que algunas performances donde se queman o destruyen instrumentos pasen por experimentales nada tiene que ver con la destrucción de los instrumentos o los materiales en sí sino con la evidencia con que se manifiesta ahí la representación de un pasaje al acto, que es el último punto que me gustaría considerar. Cuando Stockhausen define el atentado a las ‘torres gemelas’ del 11 de septiembre de 2001 como ‘la obra de arte más grandiosa de la historia’ está pensando en eso mismo, más allá que después se vio obligado a retractarse (Ligeti sugirió que debía ser internado en un psiquiátrico). La confusión radica en que no hubo ahí representación alguna (ni obra ni acción experimental) sino hecho concreto.

La inteligencia conecta con la acción por medio de saltos, pequeños ‘pasajes al acto’ que son verdaderas locuras, como lo explica Derrida⁸. Pero la acción es siempre reapropiada por la inteligencia que entonces se expande y deniega el momento enloquecido. El experimentalismo actúa ese pasaje al acto, desligándose de las reapropiaciones, simbolizaciones, reflexiones e historias, pero imponiendo en contraparte una representación: *la representación del pasaje al acto*. Ahora bien, en el pasaje al acto tampoco hay imágenes; las imágenes se sustraen; la locura de la que habla Derrida consiste en esta desprovición absoluta de imágenes y no obstante hacer. En la representación de un pasaje al acto lo único que se representa es la acción misma, su evidencia de ser un acto, pero el contenido de ese acto, revestido eventualmente de imágenes, es irrelevante, propiamente no existe, y sin embargo se constituye en una escena. La escena experimental es la de la representación de un pasaje al acto.

‘A nadar se aprende cuando te tiran al agua’, lo resume Bergson: en el arrojado, esto es un pasaje al acto. El pasaje al acto impone un cambio de medio que es ciertamente sorprendente, que desarma y expone el cuerpo. La representación del pasaje al acto es la representación de este arrojado sin arrojado, es el experimento en sí, la escena experimental, que desde la perspectiva de su contenido es solo el arrojado sin más, sin agua ni arrojados ni nada, pura actualidad, que es tiempo fuera del tiempo, o un éxtasis del tiempo: la forma se hace imposible. Repentinamente la experiencia de la materia y del devenir muestran su verdadera intención: ser medio y objeto de la representación del arrojado, que se constituye entonces en el nudo de la escena experimental. El hecho de que se trate de una mera representación, y no un verdadero pasaje al acto, abre la posibilidad a que esta experiencia pueda durar todo el tiempo que se quiera; se trata de una forma que se pretende abierta pero en realidad está

⁸ En *Fuerza de ley*, Derrida analiza el concepto original de Søren Kierkegaard sintetizado en la proposición “*el instante de la decisión es una locura*”, págs. 54-67.

vaciada: pero se trata del vacío o la apertura necesarios para acoger 'lo que interesa realmente'.

El término 'pasaje al acto' proviene ciertamente de la teoría psicoanalítica y se lo usa normalmente como índice de que una locura se ha manifestado; no es nuestro asunto y más bien intentamos soslayar esa connotación que, no obstante, siendo la originaria insiste por derecho propio; preferimos oír aquí las resonancias teatrales del término y remitirlo al universo de la escena y de la forma en sí. En cualquier caso, lo que ocurre es un arrojamiento y un contenido vaciado; el significante es arrojado por fuera del ámbito del sentido, de los relatos y se hace insensato y deja de significar; el significante, arrojado y sin sentido, se hincha y se realiza en la medida en que pasa, o pretende hacerlo, a lo real: se trata del mismo acto mediante el cual se accede, con diferentes acentos no obstante, a la experiencia de la materia y a la realización de un significante. El experimentalismo encuentra ahí un motivo, su único motivo, pero claramente no está loco él.

El pasaje al acto es no pensar sino hacer, y tiene claramente un vector que lo orienta hacia su meta que, aquí está el punto de complejidad, es siempre un vector de signo contrario a la idea misma de representación, que mira hacia atrás y se involucra con las especulaciones; y esa contraposición de fuerzas no es zanjada sino en su formalidad imposible o en la imposibilidad de la forma: y entonces ni se hace ni se dice. Es la representación de un pasaje al acto sin el acto, sin la acción, sin actuación ni actuantes. Es común ver la vacilación de los artistas experimentales frente a los aplausos del final que por más tibios o efusivos que fueran sienten que no les corresponden.

La representación del pasaje al acto compone un hacer sin lo hecho: el puro acto sin objetivo, que redundando entonces en algo así como la forma sin forma, que la teoría se apresura a definir como una forma abierta pero en rigor se trata de una forma vaciada. La representación del pasaje al acto está vaciada de contenido eminentemente, a priori, dada la imposibilidad estructural de vincularse con los símbolos que se impone en el pasaje al acto.

El desafío es máximo: la orientación intuitiva hacia la materia permite su experiencia y junto a ella la experiencia del devenir, esto es el éxtasis de la actualidad, que se muestra como la representación de un pasaje al acto; todo ello constituye una forma que parece imposible y a su vez la única capaz de acoger lo que interesa realmente. Lo interesante cagueano consiste entonces en poder retomar el contacto con lo real; en un contexto en que nos llenamos y cubrimos de hábitos que nos complican el acceso.

Tenemos entonces la representación de un pasaje al acto sin un contenido identificable y eso es fallo, necesariamente, en tanto nada se representa o se representa nada: pura forma del pasaje al acto, que es aquello que justamente no puede acceder a la forma. La pura forma (paradójica) del pasaje al acto no solo es fallo sino, además, siempre igual a sí misma, en tanto siempre permanece inidentificable -es lo que emparenta a las diferentes músicas experimentales entre sí: su formalismo imposible-.

La duda teórica es si el experimentalismo no cae en la experiencia del devenir por la sola intención de representar el pasaje al acto, pero también cabe pensar lo opuesto: que la representación de un pasaje al acto es consecuencia inevitable de la experiencia del devenir que requiere de algún objeto sin objeto u objetivo para darse. La representación del pasaje al acto es ciertamente un oxímoron y una imposibilidad si no se involucra con la experiencia de la materia y con la experiencia del devenir, como una instancia de mediación necesaria.

La representación del pasaje al acto tiene como único tema la experiencia en sí; y aparece entonces una fórmula, la última, que ya directamente ofende a la lógica: es la experiencia de la experiencia; ocurre entonces que la experiencia que se hubo absuelto se infla hegemónica y muestra finalmente la cara de lo interesante: la actualidad, la cual pareciera que solo podemos ver en el accidente, en el evento, en la contingencia. ‘La vida se manifiesta en lo accidental’ dice Bergson. Y siempre asume una apariencia desordenada dado su carácter irruptivo. Difícil de imaginar un contenido político más radical.

Decíamos que el experimentalismo desafiaba al sentido común con el sentido común; y ahora estamos en mejores condiciones de comprender esa rareza: son los hábitos los que mejor representan al sentido común y los que el experimentalismo pone en cuestión, a través de los hábitos, no obstante; se trata de un significante que entonces estalla y se realiza; y hay un nudismo implícito en todo ello: es el mismo movimiento el que hace que un significante se realice y los hábitos que nos cubren, nos retienen y ensombrecen sean despojados.

Como se ve, no hemos hablado prácticamente de músicos ni de músicas experimentales en concreto. Hagamos una referencia, muy breve, y para terminar, a la más emblemática y comentada de todas ellas, 4’33’’, la pieza silenciosa de John Cage. Cage lanza ahí una flecha que todavía está en el aire, sin sentido identificable no obstante, o con la indeterminación como único sentido, *As slow as posible*, y ahí va la música, expulsada, junto a los niños, que ahora sí cuentan, y a los juegos de afuera. Los mayores quedan adentro de la caja que es 4’33’’. Pero no hay maldad en absoluto en eso, todo lo contrario. La caja está vacía, no hay nada y de ahí solo cabe salir, y renovado. A seguir a la música, que entonces está volando y está afuera.

* * *

Sebastián Bauer. Músico, compositor y ensayista. Licenciado en Artes (UBA). Profesor universitario (Licenciatura en Música – UNTREF). Presenta regularmente su trabajo como compositor en las distintas salas, formales y no formales, de acuerdo a las modalidades de su producción. Y expone y publica regularmente su trabajo ensayístico orientado a la estética musical. Es director del espacio ‘Jornadas de reflexión en música’. dedicado a la investigación en estética musical