

## Componer una partitura, componer una experiencia: la singularidad de la pieza *Topializ*, de Rolando Hernández, pensada bajo la noción de duración de Henri Bergson

### To compose a score, to compose an experience: the singularity of the piece *Topializ*, by Rolando Hernández, thought under Henri Bergson's notion of duration

Dr. Santiago Astaburuaga<sup>1</sup>.

[santiagoastabu@gmail.com](mailto:santiagoastabu@gmail.com)

#### Resumen

Si bien la noción de *componer*, en un plano musical, se ha asociado una y otra vez a la conformación, disposición y delimitación de uno o más objetos distinguibles –sea una partitura analizable en tanto dispositivo medible, sea un conjunto de sonidos proyectados para ser percibidos aisladamente de aquellos que los rodean–, dicha noción también puede ser pensada como el proceso de conformación de una experiencia desplegada por una conciencia que percibe como un flujo de variaciones aquello que emerge y transcurre cuando una música sucede. ¿Quién compone, qué es lo que compone y qué es lo que aquello compuesto permite componer? El presente artículo tiene como objetivo articular estos cuestionamientos a partir de un análisis de la singular partitura de la pieza *Topializ*, del artista Rolando Hernández, que pretende tensionar y poner en movimiento el concepto *duración*, desarrollado por el filósofo Henri Bergson. La propuesta que le da cuerpo es una apuesta: sugerir que dicha partitura posibilita el desborde del despliegue sonoro de las partes que los signos marcados en ella disponen, desborde que permitiría la aparición de la abundancia de lo que de hecho ocurre en el territorio en el marco de su realización.

**Palabras clave:** componer, partitura, duración, experiencia, música experimental.

#### Abstract

While the idea of *composing*, in a musical plane, has been linked once and again to the conformation, disposition and delimitation of one or more marked out objects – be them an analyzable score as an measurable device, or a set of sounds projected to be perceived in isolation from the other surrounding sounds–, that notion also can be thought about as the process of conformation of an experience deployed by an awareness that perceives as a flux of variations that which emerges and elapses when a music is happening. Who composes, what it composes and what it allows to be composed? This article aims to articulate those questions starting from an analysis of the singular score of *Topializ*, by the artist Rolando Hernández, that purport to tense and move the concept of *duration*, developed by philosopher Henri Bergson. The proposition that gives body to it is a bet: to suggest that this score allows the overflow of the sound deployment from the signs marked on it to dispose them, overflow that let the emergence of the abundance of that which in fact is happening in the frame of its realization.

1 Investigador independiente, Valparaíso, Chile.

**Keywords:** to compose, score, duration, experience, experimental music.

Recibido: 3/08/2020. Aceptado: 21/10/2020.

## 1. Introducción

El cuestionamiento que anima la escritura de este artículo persigue reflexionar sobre aquello que compone a una obra musical escrita y, con ello, a lo que eventualmente se puede componer a partir de ella. Dicho cuestionamiento, en tanto impulso, pretende aparecer aquí como una suerte de vector que permita trazar múltiples sentidos acerca del concepto que le da consistencia: *componer*, término que en el campo musical es usado comúnmente para designar un tipo de acción privilegiada que es efectuada por un sujeto, llamado compositor, en el momento en que se dedica a la organización y simbolización de sonidos en una partitura con el objeto de crear una obra o *composición*. Como bien señala Nicolás Carrasco: “la palabra composición nombra una actividad y el resultado de tal actividad, es decir, la creación de una obra musical y la obra musical en sí” (2018, p. 16). Si bien dicho sentido –que podríamos llamar unívoco en tanto “rendimiento del régimen musical del siglo XIX” (Carrasco, 2018, p. 15)– ha sido cuestionado, discutido y debatido desde múltiples perspectivas en las últimas décadas, aún es posible observar que ocupa un lugar predominante en diccionarios especializados sobre música: “El compositor puede ser más un iniciador que un terminador, pero la idea generativa inicial es solamente del compositor” (Latham, 2008, p. 344). Ciertamente, el propósito de este escrito no es desarticular esta noción, sino más bien deshabituarse a aquel sentido que, a mi parecer, estaría alojado antes en su uso común que en la potencia que tiene de suyo.

Las primeras acepciones que se desprenden de este término refieren a la acción de formar una cosa a partir de varias, con cierto modo y orden. Componer, de esta manera, implicaría el ordenamiento de *múltiples* partes o cosas para formar *una*, unidad que bien podría ser considerada un *todo* conformado por aquellos elementos distintos. Aquí reside, bajo mi perspectiva, la relación de este concepto con la práctica musical compositiva previamente mencionada, en el entendido de que esta, en términos singulares, se ocuparía de la creación de *una* obra a partir de una paleta *múltiple* de materiales sonoros que son ordenados por quien compone, para luego ser transmitidos a un conjunto de auditores que la recibirían precisamente como una obra unitaria. De esta manera, podemos decir que “la constelación semántica de [la noción de] composición ha sido la de la puesta en orden, o, la disposición o *dispōsitiō*” (Carrasco, 2008, p. 19), desde la cual, si entendemos aquella disposición como la ordenación de lo que tiene partes, se abriría la dimensión del conteo y del número aplicada a lo musical. Morton Feldman, en relación a esto, señala que la práctica compositiva habitualmente ha tenido una suerte de ocupación cuantitativa: “Como el sastre, el compositor está siempre ocupado con el metro” (2012, p. 82). Pues bien, es en esta comprensión del término y de su práctica asociada donde sugiero que se encuentra instalada aquella univocidad de sentido antes señalada.

Si consideramos lo anterior, emergería un problema relacionado a la categoría de obra musical escrita que me parece pertinente tratar en este punto. En primer lugar, existe una posición que supone que toda partitura de una pieza musical es una unidad que se despliega en términos eminentemente sonoros –dotada únicamente de relaciones internas entre aquellos materiales–, perspectiva que, a mi entender, excluye su potencia como un todo que permite la excedencia de aquel despliegue. Creo que en el momento en el que una partitura, un lugar, unos intérpretes, unos instrumentos, unos dispositivos y unos auditores coinciden y se relacionan entre sí –en un instante singular que dura en el tiempo–, no puede sino ser pensado como un devenir que sería irreductible a la categoría de sonido. La desatención de ese todo abundante, por lo tanto, enfocaría la conformación de la experiencia musical en aquello que el sujeto compositor ha trazado como los elementos que constituyen *la* obra, marcados en una partitura a través de símbolos disponibles para su recepción,

tanto de intérpretes como de auditores. Surge, de esta manera, la pregunta acerca de cómo dialogan efectivamente esos elementos, delineados por un tipo de escritura que se ocupa exclusivamente de sus relaciones inherentes, con la abundancia de hechos que se presentan en un proceso de ejecución bajo las condiciones inauditas de un lugar.

En segundo lugar, hay una perspectiva que considera la práctica de componer como exclusiva del compositor, enfocada siempre, en cuanto a su quehacer, en la creación de obras escritas. Este es un asunto que Roland Barthes denunció continuamente, en tanto dicha perspectiva, bajo su lectura, afirma una suerte de transmisión lineal del significado de una obra, dotada de sentido por el sujeto que la compone para la posterior recepción de un auditor. Ante esto, su pensamiento contribuye a restituir la labor productiva de quien *recibe* una obra compuesta: “Componer es, al menos en cuanto a tendencia, *dar qué hacer*, no dar qué oír, sino dar qué escribir” (Barthes, 1986, p. 261). La dimensión formante del término en cuestión, bajo aquella perspectiva lineal criticada por Barthes, está adherida únicamente a este sujeto y a su práctica específica, es decir, suprime un aspecto fundamental de la conformación singular de una experiencia musical: la agencia de cada una de las personas que coincide en la realización de una u otra obra. Este asunto es clave, en tanto aquel agenciamiento, a mi parecer, permite pensar que el ordenamiento de las partes que conforman una experiencia musical puede ser considerado ya no solo en términos puramente sonoros, ya no únicamente como la labor de separar y distinguir los elementos constitutivos de una partitura para llevar a cabo algún tipo de análisis, ya no exclusivamente como la tarea de descubrir –cual secreto oculto– aquello que el sujeto compositor ha querido transmitir 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. De esta manera, se volvería posible pensar que ese singular ordenamiento de una experiencia musical efectuado por cada sujeto en el marco de realización de una obra constituiría *también* una forma de componer.

El presente escrito busca problematizar el dispositivo partitura a partir de las múltiples posibilidades de su actualización: los procesos que permite realizar, lo que integra, lo que reenvía, lo que permite componer, lo que rechaza, lo que de él se puede decir, las lecturas que impulsa hacia la producción de sonidos y comportamientos, y las distintas organizaciones de materiales que desde él se pueden conformar. Para ello, su desarrollo se sostiene en el análisis de un concepto y de una obra musical –que, como veremos, tensiona la propia categoría de partitura–, cuyo propósito es establecer una suerte de resonancia entre ambos planos que permita dinamizar sus alcances y, con ello, dar consistencia a los cuestionamientos acerca de la acción de componer esbozados hasta ahora. El concepto en cuestión es la *duración*, el cual será revisado y articulado a partir del pensamiento del filósofo Henri Bergson; la pieza, por su parte, es *Topializ*, compuesta por el artista mexicano Rolando Hernández entre 2016 y 2017.

La problemática de la duración, tratada desde la perspectiva de Bergson, permite pensar de un modo reflexivo y crítico en las operaciones que asisten a la conformación de una experiencia cuyo horizonte fenoménico –en tanto plano sonoro que transcurre en el tiempo– se resiste a su captura y posterior análisis debido a su carácter moviente. A partir de esto, pretendo poner en juego una trama de relaciones en tensión en cuanto a la duración de aquello que percibimos en una experiencia musical: en el instante en que unos sonidos van produciendo unas relaciones 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, acción que permite escuchar y visibilizar ciertos elementos en forma dirigida y, *al mismo tiempo*, desestimar y cancelar otros. Una experiencia musical, por lo tanto, podría presentarse como la posibilidad de suspender ciertas relaciones útiles que en nuestra vida cotidiana establecemos con el paso del tiempo, pero también podría ser el terreno donde ocupamos un arsenal de estrategias de medición, de captura y de fragmentación de lo que seleccionamos como sus partes constitutivas. La noción de duración aparece aquí como la clave conceptual para tratar este problema dicotómico.

La pieza *Topializ*, por su parte, presenta una serie de características que permiten inscribirla, con mayor o menor precisión, en el amplio campo de la *música experimental*, entendida aquí como una *investigación*, es decir, como una música utilizada para buscar y explorar sin la pretensión única de conocer su resultado (Cage, 2007, p. 49). Se trata de una obra que suspende ciertas determinaciones referidas a la instrumentación que debe utilizarse, a la extensión de su ejecución, a la cantidad fija de intérpretes que deben realizarla, a la organización formal y estructural de sus partes y a la elaboración de los materiales sonoros que la integran. Ahí radica un modo de operar que impulsa a nombrarla de esa manera. Sin embargo, la rúbrica de música experimental, a mi parecer, funciona como arma de doble filo: permite a veces desplegar realizaciones inauditas, imprevisibles e impredecibles a partir de una u otra escritura que plantea aquellas zonas indeterminadas, pero también puede velar por instalar un conjunto de estrategias ya dadas, probadas y adheridas a este campo en tanto *estilo*, cuyo soporte, en algunos casos, goza de una especie de blindaje al trabajar afirmativamente sobre categorías como *abierto*, *inclusivo*, *indeterminado*, *improvisado*, *espontáneo*, *colectivo* o *libre*, nociones que suelen ser proyectadas como puntos de llegada, como fines últimos y como objetivos construidos antes del desarrollo de los procesos necesarios para que ocurran. El problema central de todo esto está en aquella perspectiva que considera que hay partituras experimentales que de suyo liberan ciertas prácticas jerarquizadas, utilitarias o interesadas para afirmar tales propósitos, independientemente de la cualidad de las realizaciones que se lleven a cabo. Esa perspectiva es la que contribuye a inmovilizar el objeto-partitura que intento problematizar aquí: su carácter móvil, bajo mi consideración, emerge en el momento en que ellas producen un territorio que se constituye como un campo de batalla en el que esos fines de ninguna manera están garantizados, sino que deben ser buscados, construidos, trabajados y llevados adelante en el momento en el que partitura y sujetos se encuentran. Esfuerzo y voluntad, por tanto, se vuelven indispensables para ingresar y hacer en tal territorio, y es precisamente en aquel obrar que la noción de duración puede emerger en su potencia para dar cuerpo al problema de componer.

## 2. Duración: lo que difiere de sí mismo

Cuando más profundicemos en la naturaleza del tiempo, tanto más comprenderemos que la duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo.

Henri Bergson

En *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Henri Bergson (1999) se vale del número para plantear una doble noción del concepto *multiplicidad*. A partir de un análisis en torno a su funcionamiento, afirma que todo número es la unidad de una multiplicidad, es decir, una suma que abarca una multiplicidad de partes o unidades que

al ser consideradas aisladamente se vuelven idénticas entre sí. ¿Qué quiere decir esto? Que la representación que nos hacemos de un número no solamente considera que este es una colección de unidades, sino que además homogeniza cada una de esas unidades cuando se las cuenta (1999, p. 62). Esta concepción, por lo tanto, reside menos en la percepción inmediata que tenemos de un número que en un proceso de simbolización llevado a cabo por nuestra conciencia para volver utilitario su uso. En otras palabras, la operación efectuada por nuestra conciencia que iguala un número a la suma de sus unidades, tomando como indivisibles e idénticas las partes que lo componen, no considera la multiplicidad de la que también está preñada cada una de ellas (1999, p. 65). Bergson lo ejemplifica del siguiente modo:

Se contará, sin duda, los corderos de un rebaño y se dirá que hay cincuenta de ellos, aunque se distinga a unos de otros y aunque el pastor los reconozca sin dificultad; pero es que entonces se conviene en desatender sus diferencias individuales, para no tener en cuenta más que su función común. Y, por el contrario, en cuanto fijamos nuestra atención en los rasgos particulares de los objetos y de los individuos, podemos bien hacer la enumeración de ellos, pero ya no la suma. Es en estos dos puntos de vista muy diferentes en los que nos colocamos cuando contamos los soldados de un batallón y cuando les pasamos lista. Diremos, pues, que la idea de número implica la intuición simple de una multiplicidad de partes o unidades, absolutamente semejantes unas a otras (1999, p. 62).

A partir de estos ejemplos, Bergson sugiere que aun cuando nuestra conciencia percibe la multiplicidad intrínseca de un número u objeto, nuestra experiencia comúnmente privilegia su carácter terminal en la medida en que lo que nos interesa es su utilidad y las acciones que planeamos sobre él. Se podría decir, por lo tanto, que es aquella utilidad que depositamos sobre un objeto la que dicta nuestra desatención de las diferencias individuales de las partes que lo componen, operación que estaría sostenida en un hábito cuyo deseo es delinear cada cosa que se nos presenta con el fin de volverla estática y cuantificable (1999, p. 62). De esta manera, Bergson distingue el número en proceso de formación y el número una vez formado: mientras que a este último se le objetiva toda vez que se lo piensa, presentándose así como indefinidamente divisible a nuestra conciencia, el primero se vuelve irreductible debido a su carácter moviente (1999, p. 64). Gilles Deleuze esboza una imagen a propósito del número ya formado en Bergson cuando nos dice que no es otra cosa que una unidad «endurecida», ya que se trata de una reducción que lo considera una colección de unidades extrínseca o nominal que “no tiene otro alcance que encontrar el nombre del número ya pensado” (1969, p. 7). Es así como Bergson, a partir de un análisis del número en tanto símbolo, afirma todo proceso productivo que puede emerger en el momento en que nuestra experiencia considera las diferencias internas que constituyen aquello que se nos presenta como unidad.

La noción de multiplicidad presentada en *Ensayo* es un movimiento que se expresa de dos maneras. La primera de ellas se desprende precisamente de la afirmación del número como unidad endurecida, cuya representación es producida por una conciencia que lo considera la unidad de múltiples partes o unidades. A esta multiplicidad la denomina *multiplicidad cuantitativa*: compuesta por elementos idénticos entre sí, pensados

aisladamente, que se añaden unos a otros para formar un número u objeto (1999, p. 61). Una multiplicidad cuantitativa, sugiere Bergson a partir de esto, está sustentada por el privilegio de la experiencia del espacio por sobre la experiencia del tiempo.

Bergson define el espacio como “la materia con la que la mente construye el número, el medio en que la mente lo pone” (1999, p. 67), es decir, una dimensión en la que ubicamos simultáneamente cada objeto material que percibimos. El espacio operaría como el principio de toda determinación de una multiplicidad cuantitativa, en la medida en que se constituye como el horizonte sobre el que se suman y se subdividen unidades homogéneas y exteriores entre sí en forma indefinida e ilimitada (Ezcurdia, 2008, p. 36). La noción de espacio, por lo tanto, implica una determinación de la conciencia bajo un carácter extensivo, debido a que sus elementos no se penetran en forma recíproca, no son heterogéneos y no presentan un progreso continuo que promueva formas peculiares.

Por otro lado, se presenta una multiplicidad fluctuante, llamada por Bergson *multiplicidad cualitativa*, impulsada por una conciencia que considera las diferencias internas de cada una de las partes que componen un número, expresado en un objeto, fenómeno o hecho de conciencia (1999, p. 94). El carácter cualitativo de esta multiplicidad supone un flujo constante de variaciones que no deja de entrar en sucesivos encadenamientos. Una multiplicidad cualitativa, a diferencia de una multiplicidad cuantitativa, es indivisible. Sus partes implican mutua penetración y heterogeneidad, es decir, se trata ya no de un *aumento* compuesto por partes yuxtapuestas sino de un *proceso* en formación en el que cada elemento se encuentra penetrado por el que le precede. Esta multiplicidad se comporta como una asociación de cualidades, una organización de variaciones, progreso dinámico que da lugar a una forma simple, singular, que no podría ser proyectada en el espacio para ser dividida y representada o simbolizada cuantitativamente (Bergson, 1999, pp. 91-93).

En este sentido, Bergson afirma que toda multiplicidad cualitativa se despliega ya no en el espacio sino en el tiempo. El tiempo, bajo esta perspectiva, es la propia forma de los datos inmediatos que se presentan a nuestra conciencia (Ezcurdia, 2008, p. 33). De esta manera, el carácter heterogéneo de esta multiplicidad la vuelve una unidad dinámica que hace que cada momento contenga a los anteriores y presente, sin embargo, un matiz propio que hace posible el desarrollo de la propia multiplicidad, precisamente en términos de un despliegue cualitativo (Ezcurdia, 2008, p. 34). Aparece aquí aquello que en el pensamiento de Bergson ocurre una y otra vez en el desarrollo de sus dicotomías: la producción de un *círculo*. ¿En qué sentido? En tanto este juego entre contención y despliegue afirma un *devenir*: el movimiento de nuestra percepción, la cualidad de los objetos, el *grano* de una cosa o el matiz de una sensación, siempre cambiando debido a que toda emergencia presente está penetrada por su precedente, formando con este un círculo que se resiste a aparecer inmóvil. Esto ocurre, para Bergson, con los estados afectivos internos, lo que afirma de algún modo que toda esta filosofía tiene mucho menos que ver con el problema de la percepción de un fenómeno dado que con la emergencia de una conciencia que participa afectiva y efectivamente en la conformación de una experiencia en su dimensión temporal. Para tratar este asunto, se remite a un célebre ejemplo en el que participa la escucha. Cito sus palabras:

Cierto es que los sonidos de la campana me llegan sucesivamente; pero una de dos: o yo retengo cada una de esas sensaciones sucesivas para organizarlas con otras y formar un grupo que me recuerde una melodía o un ritmo conocido, y entonces yo no *cuento* los sonidos, sino que me limito a recoger la impresión cualitativa, por así decirlo, que su número produce en mí; o bien yo me propongo explícitamente contarlos, y en-

tonces será preciso que los disocie y que esta disociación se opere en un medio homogéneo, en el que los sonidos, despojados de sus cualidades, vaciados de algún modo, dejan huellas idénticas de su paso (1999, p. 68).

Aquí puede observarse que la articulación doble de un conjunto de campanadas, en correlato con las dos nociones de multiplicidad, visibiliza también dos formas de hacer experiencia: en la primera participa una conciencia que, en tanto organiza sensaciones, va formando una especie de cuerpo sonoro que se desarrolla cualitativamente y en forma incesante; en la segunda, en cambio, participa una conciencia que sobrepone estados homogéneos, los que a través de una representación espacial van dejando marcas idénticas tras de sí. Por tanto, la escucha tendría la capacidad de impulsar una experiencia enfocada en realizar lo que nuestra conciencia cancela frente a la percepción de objetos visibles y asibles. Ahora bien, ¿son estas dos formas de hacer experiencia hechos separables cuando se trata de su despliegue efectivo en el tiempo? ¿Se trata de operaciones que se excluyen entre sí, es decir, de dos caminos independientes que uno eventualmente podría elegir para solidificar un objeto o acontecimiento, por un lado, o para fluir con él, por el otro?

Deleuze, frente a la pregunta acerca de la separación de estas dos operaciones, nos dice: “Bergson no ignora que las cosas se mezclan en realidad, de hecho; la experiencia sólo nos ofrece mixtos” (1987, p. 41). Habría, por tanto, un mixto conformado por el espacio y por el tiempo en toda experiencia. En palabras de Ezcurdia (2008): “Las nociones de multiplicidad cuantitativa y multiplicidad cualitativa brindan el instrumental conceptual que resulta adecuado para reflejar la estructura del yo como mixto” (p. 36). Es así como puede deducirse que la filosofía de la multiplicidad de Bergson es posible a partir de un análisis de la experiencia que permita separar aquello que opera como un mixto. O dicho de otro modo, se podría afirmar que para Bergson lo que hay es una multiplicidad que actúa en dos direcciones divergentes, un doble movimiento de la multiplicidad que es producto de la descomposición de un mixto dado en la experiencia. Pues bien, a partir de esta descomposición, surge el concepto clave de esta parte del artículo: la duración, entendida por Bergson como un devenir que ya no puede ser considerado bajo los caracteres del espacio.

La duración es definida por Bergson 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). Es decir, se trata del despliegue de nuestra conciencia en un tiempo heterogéneo que no es sino un flujo en el que las cosas se componen en forma plural, penetrándose unas a otras. Este despliegue, por tanto, se produce cuando la conciencia se abstiene de realizar las separaciones que habitualmente hace para determinar un objeto o una sensación, hábito de separar y medir aquello que percibimos «afuera» que nos empuja a realizar la misma operación con nuestros estados afectivos «internos», esto es, a cuantificar aquello que es pura cualidad. De esta manera, para el pensamiento filosófico de Bergson, en tanto nuestros estados afectivos internos no son sino pura variación, nuestra conciencia tendrá su correlación en la propia duración de una experiencia (Bergson, 2013, p. 201).

La duración, entonces, se expresaría como un presente que no deja de absorber el despliegue del pasado inmediato que le precede, para luego lanzarlo al futuro: se trata de un devenir, es decir, de un proceso dinámico que se resiste a su estratificación. “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” (Muñoz-Alonso, 1996, p. 303). La percepción pura, por lo tanto, colisiona con esta manera de concebir la duración, particularmente por el hecho de que el acto de percibir, en su despliegue, estará siempre mezclado con nuestra singular e inasible memoria. 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 instantaneidad (2013, p. 201).

Con base en esto, emerge la idea de que, por medio de la suspensión de las representaciones abstractas que habitualmente realizamos en cuanto a lo que percibimos, podemos, por decirlo de alguna manera, «rozar» la duración pura. Y esa duración, cabe señalar en este punto, coincide con el plano de lo *real*: “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” (Ruiz, 2013, p. 55). Por lo tanto, podríamos afirmar, en el cierre de este apartado, que el *dejarse vivir* señalado por Bergson no es sino la coincidencia entre nuestra conciencia y lo real, es decir, una suerte de afirmación de un yo que percibe durando *junto* a un tiempo que se presenta inmediatamente como un devenir. Nuestra conciencia, si aquella coincidencia ocurriera, estaría identificada con la duración, o quizá mejor aún: la duración sería, en último término, su propia sustancia.

### **3. La experiencia de ejecución de una obra musical: objetos sonoros (de derecho) y ocurrencias (de hecho)**

El mixto que se expresa en nuestra experiencia es, para Gilles Deleuze, un *hecho*; la operación que lo distingue en dos tendencias puras, por su parte, solo existe *de derecho*. Esto quiere decir que en tanto el mixto entre heterogeneidad y homogeneidad es lo que ocurre en el despliegue de una experiencia, la duración pura y el espacio puro, si seguimos el pensamiento de Bergson, solo pueden constituir condiciones previas a su acontecer. Sobre este asunto, Deleuze señala: “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” (1897, p. 20). Pues bien, sobre esta idea quisiera proponer lo siguiente: una experiencia musical, en cuyo proceso necesariamente incide una partitura, puede ser pensada como un *encuentro* con el despliegue de las partes que ella dispone *de derecho* y, además, con aquello que *de hecho* ocurre en el territorio en el que se realiza. Esto último podría ser identificado con la aparición abundante e indisponible de fenómenos y de cuerpos –con sus capacidades de afectar y de ser afectados– que comúnmente no son considerados de derecho, siguiendo a Deleuze, en una instancia semejante, en tanto no están legitimados por una partitura que los ha marcado como condiciones de la obra. ¿Cómo podría una partitura anticipar y representar la complejidad de hechos que pueden ocurrir en su proceso de ejecución?

Cuando las marcas visibles de una partitura son consideradas el foco exclusivo de su despliegue efectivo, aparece una suerte de legitimidad de su función que, de una u otra manera, desestima los múltiples hechos que eventualmente la desborden en el transcurso de su ejecución. Esas marcas, para que esto suceda, deben estar atravesadas por una lectura que podríamos denominar extensiva, en la medida en que el interés por lograr una eficacia de lo que eminentemente delinean 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. Dicho en otras palabras, aquel foco exclusivo de lectura bien puede cancelar el pasaje cualitativo de una constelación de acontecimientos que duran en el tiempo junto a aquellos materiales delineados. Como bien señala William James, “nuestro intelecto no arroja ninguna luz sobre los procesos por los cuales las experiencias son hechas” (2009, p. 149). 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 imprevisto 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! (2013, pp. 105-106).

La experiencia musical que impulsa el desarrollo de este escrito, en un sentido que difiere de esta última perspectiva, estaría atravesada por un tipo de lectura que considera a una partitura 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, no dejan de entrar 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 e indeterminado por su carácter moviente, se presentaría como aquella abundancia imprevista que una experiencia en su acontecer tiene de suyo: un *todo*, como señala David Lapoujade:

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. (2011, pp. 38-39).

Ahora bien, pese a que 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, la noción de componer que aquí intento instalar –imbricada, por cierto, con esta perspectiva de la duración– supone la conformación de una experiencia en la que opera un circuito de

relaciones que estaría constituido no solo por la singularidad del *todo* señalado por Lapoujade, 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 las clasificaciones de aquellos hechos irreductibles no dejan de empujar el desarrollo de la experiencia misma. Dicho de otro modo, la idea –o más bien, la apuesta– de que podemos *componer la duración de una experiencia musical* supone un esfuerzo para lograr una suerte de pasividad que nos permita dejarnos 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 espacializar, nombrar, dividir y clasificar lo que consideramos las partes del todo. La pieza *Topializ*, a mi parecer, se asomaría precisamente *en medio* de aquella colisión.

#### 4. La partitura de la pieza *Topializ*

La obra *Topializ* fue creada para ser realizada por tres dúos distintos, sin superponerse unos con otros y separados por un período de tiempo no determinado. La obra no indica instrumentación alguna, solo señala que sus intérpretes deben contar con parlantes que puedan reproducir grabaciones. *Topializ* presenta una partitura compuesta por una serie de objetos que se encuentran *entrelazados* a un complejo aparato instructivo, indicado de manera verbal por su autor, que permite poner en marcha su realización.<sup>2</sup> Esta serie de objetos puede clasificarse en tres partes si consideramos su tipología: a) una caja tejida con fibras orgánicas, en cuyo interior se hallan decenas de cintas de cinco colores diferentes y 26 tarjetas en las que aparecen conceptos en lengua náhuatl con sus respectivas definiciones en lengua española; b) tres láminas que contienen aberturas hacia sobres dispuestos en distintas posiciones; c) un petate –esto es, una especie de estera o alfombra tejida y elaborada, al igual que la caja, con fibras orgánicas–, que presenta una trama, hilvanada en su superficie, de cintas de colores del mismo tipo que las presentes en la caja.

El aparato instructivo verbal en *Topializ*, comentado por su autor en primera instancia, delinea una forma de trabajo específica y determinada en cuanto al uso estos objetos, a sus relaciones entre sí y a la presencia que deben tener durante la realización. Una de estas instrucciones permite entrever el plan que Rolando Hernández ha trazado en cuanto al recorrido que deben experimentar: *Topializ* ha sido creada para ser realizada sólo tres veces por tres dúos distintos, bajo la estricta regla de que los objetos ya mencionados – la caja, las láminas y el petate– deben ser traspasados de un dúo a otro, y luego, nuevamente, hacia su autor, siempre en el momento en que sus integrantes consideren que su proceso de realización ha llegado a su fin. Ahora bien, en este tránsito hay un aspecto importante que quisiera comentar: el aparato instructivo verbal es pronunciado por Rolando Hernández solo en el primer traspaso, los dos siguientes corren por cuenta del primer y del segundo dúo, respectivamente. Esto quiere decir que ambas agrupaciones, una vez que traspasan los objetos a la siguiente, deben además exponer las instrucciones que anteriormente fueron escuchadas e incorporadas, pero ahora, inevitablemente, habiendo ya pasado por la

2 Para acceder al aparato instructivo, que aquí es descrito y analizado, es necesario entrar en contacto con el autor de la obra, precisamente por el carácter oral que posee. Esta acción, cabe señalarlo, fue indispensable para escribir el presente artículo. Sugiero revisar el sitio de documentación de Rolando Hernández para conocer en profundidad su trabajo creativo y, eventualmente, para entrar en contacto con él: <https://sites.google.com/view/rolandohernandez/p%C3%A1gina-principal?authuser=0>





1. Aatlatlamachuilztica: Indistintamente, enteramente, todo. (adv)
2. Anauatilpializtica: Irregularmente, contra la ley, contra las reglas. (adv)
3. Caua: acabar, suspender, detenerse en alguna parte. (p)
4. Cempopoloa: destruir completamente una cosa, no dejar rastro de ella. (p)
5. Chiualoyan: Lugar, tiempo, estación, época en la que se hace algo. (sv)
6. Cocoua: Desplegar, extender, abrir mucho las cosas (p.)
7. Cocolocatiuh: correr, elevarse ruidosamente, fluir con ruido (p)
8. Ilhuia: imaginar, inventar, hacer una cosa con todas sus fuerzas. (p.)
9. Manian: Instante, momento (adv.)
10. Moztlatilia: esperar, permanecer. (p.)
11. Nacaztemaolla: Sacar un humor por las orejas.
12. Qualania: irritar, enojar, contrariar a alguien. (p.)
13. Quania: poner aparte una cosa, quitar, exhumar, transportar. (p.)
14. Quaxochmachiyotl: Marca de límites, término. (s)
15. Quetzilnenemi: andar suavemente, de puntillas para que no se oiga. (p)
16. Quiztiquicsliztli: salida precipitada. (s.v.)
17. Tlacaxauani: El que une, disminuye, adelgaza una cosa (R.)
18. Teicxitocani: el que se va a la búsqueda o que sigue las huellas de alguien (sv.)
19. Tentzaqua: cerrar la boca, permanecer callado, no hablar. (p.)

20. Tetecuicaliztli: Crepitación, ruido, impulso, latido, pulsación.
21. Temociuiani: Importuno, que causa pena, enojo, inquietud a los demás (R.)
22. Tetequimaca: dar, distribuir, repartir el trabajo (p.)
23. Tetlalnamicliloni: Memorial, objeto que sirve para recordar. (R.)
24. Tlacaxauani: El que une, disminuye, adelgaza una cosa (R.)
25. Tlantiuh: ir acabándose, consumiéndose, ir hacia su fin, hacia el término (p.)
26. Z: Esta letra usada a veces como inicial en lugar de c se pone en medio o al final de las palabras; unida a la consonante t (tz) sirve principalmente para expresar un sonido particular que se usa con frecuencia.<sup>5</sup>

La colección de tarjetas forma un universo de 26 conceptos que constituyen la dimensión escrita de la partitura de la pieza. *Topializ* está compuesta, en tanto partitura, por una dimensión objetual (la caja con cintas y tarjetas, los sobres y el petate), por una dimensión verbal (las instrucciones de su autor y la transferencia oral posterior de sus intérpretes) y por una tercera dimensión escrita (los conceptos inscritos en las tarjetas), todas ellas imbricadas entre sí. Esta última dimensión, delineada por las instrucciones verbales y efectuada sobre los objetos, tiene un modo de operar bastante específico: el dúo debe escoger solo 8 de las tarjetas –8 conceptos–, cada vez que se ejecuta la pieza, del siguiente modo: primero, cada uno elige una tarjeta para el otro; segundo, cada uno selecciona una tarjeta para sí mismo y una segunda para el otro; tercero, cada uno elige una tarjeta para uso común. Dicho trabajo de selección es desplegado en un proceso en el que las tres láminas con sobres participan como soporte, asunto que abordaré a continuación. De esta manera, cada intérprete tiene tres tarjetas para sí mismo y dos tarjetas en común con el otro, quedando fuera, por tanto, 18 conceptos que pueden ser incluidos en ejecuciones posteriores.

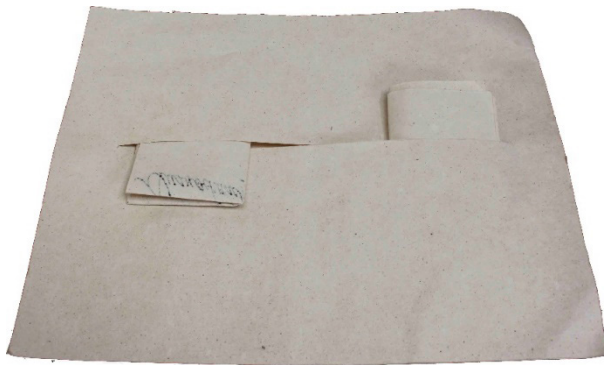
### **Láminas-sobres**

La segunda parte de la serie de objetos está compuesta por tres láminas de 44 x 37 cm., elaboradas con el mismo tipo de papel de las tarjetas, que presentan aberturas de diferentes tamaños en distintas posiciones. Cada una de esas aberturas es una suerte de umbral hacia sobres ocultos en el interior de las láminas, cuya función es contener las tarjetas seleccionadas. Estos objetos participan en el juego en el que ambos intérpretes seleccionan para sí mismos y para el otro una colección de conceptos, siempre con la proyección de ponerlos en marcha, de una u otra manera, en la ejecución de la pieza. La dinámica de

5 Esta lista es una transcripción del contenido de las tarjetas. Se mantiene, por tanto, la puntuación y el uso de mayúsculas tal como aparece en aquellas inscripciones.

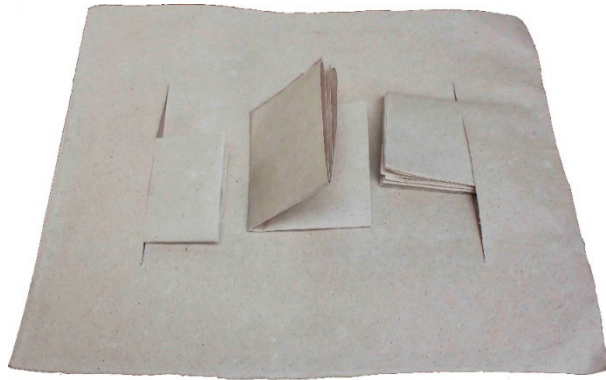
trabajo que Rolando Hernández propone para esta sección de la pieza considera que el dúo debe abordar en forma consecutiva las tres láminas a través de una serie de «tiradas de tarjetas» que contempla la selección de los conceptos. Para esto, ambos intérpretes llevan adelante un proceso de selección y depósito de dichas tarjetas en las tres láminas, llamadas desde ahora lámina 1, lámina 2 y lámina 3.

La lámina 1 es la que, dispuesta en forma apaisada, presenta una larga abertura horizontal en medio que opera como el único ingreso a dos sobres situados a cada lado de esta. El llenado de ambos sobres, como muestra la imagen, contempla que cada intérprete debe elegir una tarjeta exclusivamente para el otro. Para esto, ambos se ubican frente a frente con la lámina 1 entremedio, instalada horizontalmente, y luego, cada uno escoge una sola tarjeta para ingresarla en el sobre contrario, es decir, en el que está más próximo al otro. Finalmente, las tarjetas plegadas, dobladas al interior de los sobres, son retiradas de sus contenedores para ser nuevamente desplegadas y leídas. De esta manera, el primer movimiento de esta segunda parte tiene como objetivo seleccionar los dos primeros conceptos, uno para cada integrante elegido por el otro.



**Figura 3** / Segunda parte de la partitura de *Topializ*: lámina 1.

La lámina 2, vista también en forma horizontal, como puede observarse en la siguiente imagen, presenta dos aberturas verticales más pequeñas que funcionan, por un lado, como ingresos independientes hacia un mismo sobre común ubicado en el centro y, por otro, como dos entradas distintas hacia sobres individuales situados en el sentido opuesto. Es decir, la lámina 2 contiene tres sobres a los cuales se accede por dos aberturas. Para este segundo movimiento, los intérpretes se ubican nuevamente frente a frente con el sobre entremedio, instalado verticalmente esta vez; luego de esto, escogen ya no una sola tarjeta sino dos: la primera para ser ingresada al sobre individual del otro y la segunda al sobre común del centro, considerando como tarjeta propia esta última. Es decir, el trabajo aquí supone seleccionar un primer concepto para el otro integrante del dúo y un segundo concepto para sí mismo.



**Figura 4** / Segunda parte de la partitura de *Topializ*: lámina 2.

La lámina 3 puede ser ubicada horizontal o verticalmente para llevar adelante el tercer y último movimiento de esta segunda parte de la partitura de *Topializ*. Vista en forma horizontal, como muestra la siguiente imagen, presenta dos aberturas en sentidos distintos: una horizontal abajo a la derecha y otra vertical arriba a la izquierda, más cerca del borde la segunda que la primera. Ambas aberturas son accesos a sobres individuales, no hay esta vez un espacio común. Ahora bien, un aspecto que distingue a la lámina 3 de las dos anteriores es un asunto sustancial para la ejecución de la pieza: el primer sobre, abajo a la derecha, remite al universo tímbrico de la pieza y el segundo, arriba a la izquierda, a su dimensión temporal. Esto aparece en contraposición a la ausencia de referentes explícitos de ejecución de los conceptos instalados en las láminas anteriores: se trata de la única instrucción relacionada a conceptos eminentemente musicales. La dinámica de trabajo en cuanto a la elección de las tarjetas, cabe señalar, está menos delineada que las anteriores: nada indica que sea uno el que debe elegir una tarjeta y el otro la segunda. De esta manera, es el dúo el que determina quién selecciona qué concepto, o bien, si ambos toman juntas aquellas decisiones.



**Figura 5** / Segunda parte de la partitura de *Topializ*: lámina 3.

## El petate

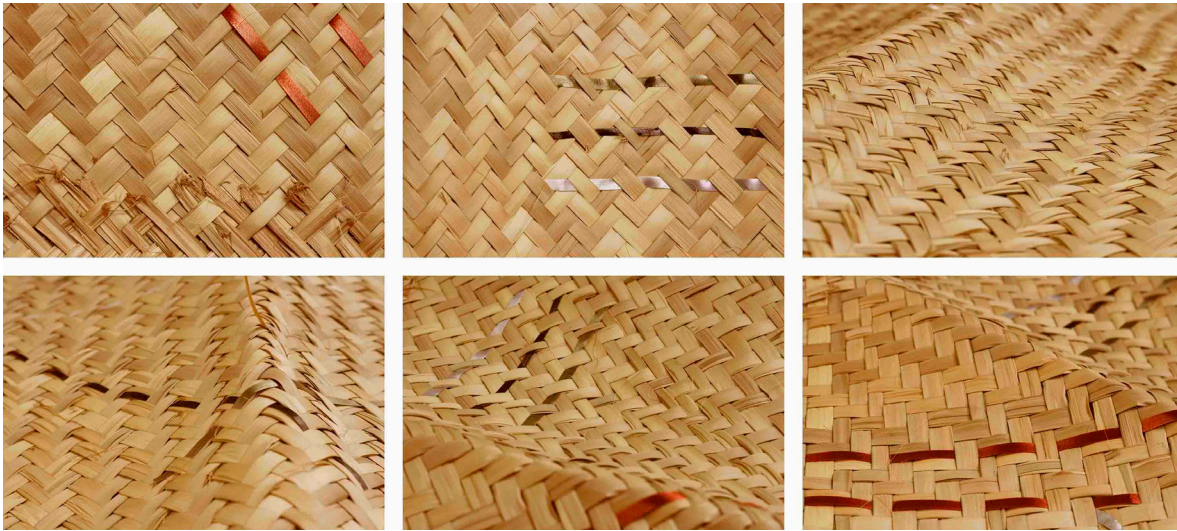
La tercera parte de la partitura está compuesta por un petate –*petlatl*, en náhuatl–, alfombra o estera artesanal, común en la sierra del estado mexicano de Oaxaca, que se utiliza para estar o dormir sobre ella. En esta pieza, particularmente, el petate elaborado –cuyo tamaño es visiblemente reducido para aquellos propósitos– es una representación gráfica de un sitio. Se trata de un objeto que mide 89 x 62 cm. en el que una serie de cintas de colores de rafia de diferentes tamaños se encuentran hilvanadas en distintas direcciones. El petate tiene por función aquí trazar un mapa que no es sino la representación de un territorio en el que aparecen ciertos hitos, marcados por las líneas de colores tejidas en él.



Figura 6 / Tercera parte de la partitura de *Topializ*: petate.

El territorio trazado por el rectángulo representa el plano del lugar en donde la pieza se ejecuta. Las líneas, por su parte, marcan recorridos que los intérpretes deben realizar durante la ejecución, ubicados y medidos siempre teniendo como marco de referencia el mapa-petate. Estas líneas deben ser hilvanadas por cada dúo que se enfrente a un proceso de realización de la pieza: el petate, inicialmente, trae consigo una trama hilvanada por Rolando Hernández, tejido que debe ser retirado por el primer dúo para dar paso a un nuevo diseño. Para llevar a cabo esto no hay una instrucción que indique cuántas nuevas cintas deben ser hilvanadas, ni cómo hay que hacerlo, ni en qué lugar del tapiz, ni siquiera si es necesario ocupar uno, dos, tres, cuatro o todos los colores. Simplemente es algo que debe hacerse una sola vez y luego de eso trabajar con la trama construida. Pues bien, hacia el final del proceso de realización de *Topializ*, esto es, una vez que el dúo decide traspasar

la partitura a otro dúo, el siguiente debe llevar a cabo el mismo proceso: quitar las cintas elaboradas por la agrupación anterior para iniciar la producción de una nueva trama.



**Figura 7 /** Tercera parte de la partitura de *Topializ*: fragmentos del petate.

En cuanto a los recorridos proyectados para las líneas emerge un asunto que no he desarrollado hasta ahora y que es de gran importancia: para efectuar el movimiento mapeado, cada intérprete debe llevar consigo un dispositivo sonoro, de cualquier tipo, que reproduzca grabaciones relacionadas a la pieza, registradas por el propio dúo previamente. Es decir, los dispositivos deben reproducir registros de sonidos y eventos que se hayan producido en ensayos de la pieza, en conversaciones sobre ella, en el trabajo sobre las tarjetas seleccionadas y su depósito en los sobres, en el proceso de hilvanar las cintas de rafia en el petate, en ejecuciones previas de la pieza o en lugares seleccionados para su realización. Ahora bien, ¿qué es lo que determinan los colores de las cintas y de qué manera los intérpretes deben realizar estos recorridos? Los colores de las líneas representan *modos* de recorrer esos trazos, maneras de moverse al interior de ellos junto a los dispositivos: Así están organizados:

- Negro: lo más lento posible
- Blanco: lo más rápido posible
- Plata: ligero, levitando
- Rojo: disonante con respecto a toda la pieza
- Verde: abierto

Ahora bien, el autor de la pieza no da indicación alguna acerca del *qué* de esos modos, es decir, no hay pistas claras sobre qué es lo que debe ser lo más lento posible, lo más rápido posible, ligero, disonante o abierto. Solo hay una referencia al caminar: una vez que «se

entra» en esas líneas hay que comportarse del modo designado. Por tanto, el movimiento de los intérpretes, el caminar dentro del territorio representado por el petate –esto es, dentro del lugar de ejecución–, aparece aquí como un imperativo, como una indicación que debe ser efectuada siempre, y las líneas trazadas, si bien no determinan el qué de los modos que designan, sí tienen una incidencia en el comportamiento interpretativo.

## 5. Componer la duración: trazando el territorio a través del movimiento

¿Cómo configuramos el territorio en el que una experiencia musical acontece? ¿De qué manera trazamos sus bordes? ¿Cuál es su duración, su cualidad, su potencia? El marco territorial marcado por el petate efectivamente es un corte, una extracción y una delimitación –representada por un rectángulo– de un lugar de ejecución posible que, más allá de coincidir en mayor o menor medida con la figura dieñada, siempre tendrá sus bordes difusos al conformarse a partir de una experiencia desplegada por una pieza semejante. ¿Qué es lo que va sucediendo en tanto los intérpretes se mueven *en y a través* de los múltiples espacios que ya no coinciden con las líneas representadas? Veo, a partir de esto, la potencia de trazar un territorio en el que la pieza ocurre ya no como un objeto dado, sino más bien como una posibilidad –impulsada por las condiciones de la partitura– de crearlo, de ponerlo en marcha, precisamente a través del marcaje de líneas y curvas, de las detenciones y de las velocidades que los intérpretes van produciendo en el devenir de su realización. No se trata, por tanto, de dibujar los bordes y trazos que el petate presenta aparentemente, sino de la posibilidad de desdibujarlos, en tanto la multiplicación de los eventos que ocurre con el movimiento de los intérpretes puede permitir el ingreso de un horizonte de acontecimientos que de otra manera quedarían fuera del margen, cancelados por una eventual partitura que deja de considerarlos como parte de sí.

Bergson esboza una imagen que puede dar luces a este asunto cuando nos dice que si imaginamos un punto material que se desplaza sobre una línea recta, podemos inferir que aquel punto efectivamente se sentiría cambiar en la medida en que se mueve –considerando que tiene una conciencia de sí mismo–, pero que, sin embargo, ese cambio o sucesión solo podría adoptar la forma de una línea si este pudiera elevarse y verse a sí mismo en un espacio extensivo, inmóvil, en el cual estaría dibujada esa línea a partir de la representación de varios puntos yuxtapuestos (1995, pp. 15-16). La realización de una cinta de rafia cualquiera entrelazada al petate, en el proceso de ejecución de *Topializ*, supone un desplazamiento en el que su imagen previa, proyectada en el espacio homogéneo de aquella superficie, se confunde con lo que *se siente cambiar* en el transcurso de su efectución. La experiencia de hilvanar el tapiz con las manos penetra a la experiencia posterior de realizar el movimiento que ha sido impulsado por su diseño bajo la luz o la sombra del mayor o menor cumplimiento de una expectativa. La primera experiencia es un proceso de elaboración manual que vectoriza recorridos y comportamientos en tanto imagina unos agentes que transportan algo de un lugar a otro bajo ciertas condiciones. La segunda experiencia es el despliegue cualitativo de aquellos recorridos y comportamientos que a su vez produce nuevos vectores al poner en marcha un conjunto de acciones proyectivas que tienen cualidades e intensidades variables.

Las expectativas acumuladas en el trazado previo del tapiz colisionan con el desarrollo impredecible que transcurre en el movimiento que delinea: todo recorrido está compuesto por el transporte de grabaciones de ejecuciones anteriores que activan una

memoria referida a otros lugares y a otras temporalidades; todo recorrido está compuesto por la capacidad de los sujetos que lo transitan de sortear los accidentes de un lugar cuyas fronteras ya no ritman con las que presenta el petate; todo recorrido está compuesto por la potencia de afectar y de ser afectado por los acontecimientos que ocurren durante su pasaje al interior del territorio representado. La colisión fractura la noción de línea recta como la distancia más corta entre un punto y otro: suspende la idea de un punto cero y de un punto de llegada e interrumpe lo unidireccional de su recorrido. El trayecto esbozado por la línea hilvanada en un plano homogéneo se realiza como un movimiento heterogéneo en el que ya no hay un punto material que se desplaza, sino una conciencia que se siente cambiar mientras se mueve.

Los comportamientos efectuados en el «ingreso» a las líneas plantean una serie de interrogantes en cuanto a la idea de representación de un movimiento exterior, medido y sintetizado, frente a la efectuación de dicho movimiento, en el que emergería la duración de nuestra conciencia interior. Es un asunto ya planteado por Bergson, quien critica una y otra vez nuestra pretensión de sumar puntos inmóviles para conformar un movimiento como si este fuera un objeto asible y visible en un solo momento. A mi parecer, la acción de efectuar las líneas trazadas en el petate –asociadas a comportamientos específicos–, hilvanadas, *ya vistas* y proyectadas por los intérpretes hacia una ejecución, tiene de suyo el problema de la imposibilidad de realizar esos recorridos marcados como movimientos medibles en tanto implican siempre un *estar siendo*, un *recorrer variando*. Dicha problemática está empujada por este plano de la pieza, en el sentido en que aquellos movimientos portan además un material sonoro –emitido por los dispositivos a través de registros de audio– que permite la aparición de eventos previos de la pieza, del propio hacer del dúo, de distintos momentos anteriores a la realización actual, ahora ocurriendo en un presente que avanza y proyectados hacia el futuro. La «porción de realidad de un evento» que supone una grabación de audio de su ocurrencia podría experimentar una suerte de torsión que suspendería su estatuto de representación para volverlo duración, plano real en su devenir. De esta manera, aparecerían los recuerdos de los intérpretes fundidos con capturas sonoras de experiencias previas, penetrando la ocurrencia misma de la ejecución de una pieza que los despliega y los actualiza en una nueva experiencia. ¿Cómo podrían los intérpretes, considerando esto, llevar a cabo los recorridos marcados por las líneas bajo la lógica, reducida si se quiere, de ejecutar un parámetro ya determinado, medido en relación a un marco referencial? ¿Qué sucedería en tal caso con la conciencia de sí, con la memoria que eventualmente emergería en el desarrollo de una acción proyectada que contiene una serie capturas de recuerdos de experiencias anteriores que remiten a esa misma acción?

La proyección de líneas inscritas sobre un territorio aún carente de los acontecimientos que tendrá más tarde puede provocar un efecto de vaciado en nuestra conformación del contexto en el que se inscriben si el deseo está depositado en su realización aislada, pensada como un camino sin fisuras dirigido hacia un punto de llegada. Dicha proyección deviene multiplicidad en el momento en que cada uno de los movimientos se encuentra con hechos que van produciendo accidentes, cambios de ritmo y torsiones en su duración, ya no solo en cuanto a su formación externa –visible en el plano del lugar–, sino además en relación a los estados afectivos internos de quien los lleva cabo. Las sensaciones, en este proceso de actualización, pueden ser compuestas en forma dinámica entre ellas, desestimando la posibilidad de recorrer una línea en forma de línea en la que sería necesario situarse fuera de ella para percibirla. Creo, finalmente, que en el caso de *Topializ* es pertinente pensar que la potencia de aquellos materiales desplegados en movimiento, entrelazando lo ya hecho

con lo que se va haciendo, puede impulsar la composición de un orden de experiencia en su carácter cualitativo.

### Referencias Bibliográficas

- Barthes, Roland. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Bergson, Henri. (1995). *Memoria y vida*. Barcelona: Atlaya.
- Bergson, Henri. (1999). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca: Sígueme.
- Bergson, Henri. (2013). *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires: Cactus.
- Cage, John (2007). *Para los pájaros*. Ciudad de México: Alias.
- Carrasco, Nicolás. (2018). *Examen de indeterminación en obras de John Cage, George Brecht y Manfred Werder*. Tesis de Doctorado. Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- Deleuze, Gilles. (1969). Teoría de las multiplicidades en Bergson. *Les cours de Gilles Deleuze*. Recuperado de <http://www.webdeleuze.com/textes/110>
- Deleuze, Gilles. (1987) *El bergsonismo*. Madrid: Cátedra.
- Ezcurdia, José. (2008). *Tiempo y amor en la filosofía de Bergson*. Guanajuato: Ediciones La Rana.
- Feldman, Morton. (2012). *Pensamientos verticales*. Buenos Aires: Caja negra.
- James, William. (2009). *Un universo pluralista: Filosofía de la experiencia*. Buenos Aires: Cactus.
- Lapoujade, David. (2011). *Potencias del tiempo: versiones de Bergson*. Buenos Aires: Cactus, 2011.
- Latham, Alison (ed.) (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música. Diccionario Oxford Companion to Music*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Muñoz-Alonso, Gemma. (1996, enero). El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto. *Revista General de Información y Documentación*, 6(1), 291-311. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/view/RGID9696120291A/11275>
- Ruiz, Miguel. (2013). *Tiempo y experiencia. Variaciones en torno a Henri Bergson*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.