

ARTIGOS CIENTÍFICOS - MÚSICA EM GERAL

La creación estética: sonido y vibración en John Tavener¹

Ricardo Espinoza Lolas (Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, Chile)
respinoz@ucv.cl

Boris ALVARADO (Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, Chile)
boriska02@hotmail.com

Patricio Landaeta Mardones (Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile)
patricio.landaeta@upla.cl

Resumen: Lo que busca este artículo es investigar el acto de creación estética de la obra de John Tavener (1944-2013) a la luz de una lógica de la sensación de Gilles Deleuze (1925-1995) y de la idea el cuerpo de Xavier Zubiri (1898-1983). Creemos que con los conceptos acuñados para ambos filósofos podemos dar cuenta de un modo más acabado de ese estilo único de experiencia sonora en la vibración que propone el arte sacro de la música del compositor anglosajón. Nuestra metodología fue el estudio de la obra del músico Tavener, y analizar su lógica del sonido para componer. Y allí comparar esa lógica del sonido con la concepción de la materia en Zubiri y la lógica de la sensación de Deleuze.

Palabras-chave: Tavener; Deleuze; Zubiri; Sensación, Sonido y vibración.

The aesthetic creation: sound and vibration in John Tavener

Abstract: In this article we aim to explore the act of aesthetic creation in John Tavener (1944-2013) following the conception of logic of sensation of Gilles Deleuze (1925-1995) and the idea of body of Xavier Zubiri (1898-1983). We believe that by putting the concepts by both philosophers together it will be possible to understand the experience of the sonic vibration proposed by the sacred art in the Music of the Anglo-Saxon composer. Our methodology was to study the work of the musician Tavener and analyze his logic of sound used to compose. From there, compare such logic with the conception of matter in Zubiri and with the logic sensation of Deleuze.

Keywords: Tavener; Deleuze; Zubiri; Sensation, Sound and vibration.

A criação estética: som e vibração em John Tavener

Resumo: O que ele busca é estudar o ato da criação estética da obra de John Tavener (1944-2013), à luz da lógica da sensação de Gilles Deleuze (1925-1995) e a idéia de Xavier Zubiri de corpo (1898-1983). Acreditamos que colocando juntos os conceitos de ambos os filósofos poder-se-á perceber um estilo mais acabado que um modo de experiência de vibração sonora que propõe a arte sacra da Música do compositor anglo-saxão. Nossa metodologia foi o estudo da obra do músico Tavener, e analisar sua lógica de som para compor. E daí comparar essa lógica de som com a concepção da matéria em Zubiri e com a lógica da sensação de Deleuze.

Palavras-chave: Tavener; Deleuze; Zubiri; Sentimento, Som e vibração.

No pienso que sea una cosa extraña ser un músico sacro en el atardecer del siglo XX, lo que pienso que es extraño es el siglo XX, pienso que el atardecer del siglo XX es anormal. Quizá, nunca entendamos verdaderamente lo que es la Cristiandad. Cuando miro la música occidental, sé que tengo un pedazo de ella, pero cuando la miro realmente la veo más pequeña de cualquiera de las cualidades de la Cristiandad, y particularmente las cualidades de las Beatitudes, que son pobreza de espíritu y pureza de corazón. Son muy difíciles de encontrar hoy en día en medio de la música.
(TAVENER 1999, p. 88).

Introducción

¿Qué hay en la música sacra contemporánea que no nos deja indiferente y nos estremece, nos embarga y nos hace sentir de un modo distinto cierta trascendencia? ¿Por qué razón la música sacra nos invita a vivir la experiencia del sonido y en tal experiencia a elevarnos por encima de nuestra cotidianidad inmanente? ¿Qué se da en este tipo de música,

en general, y en la de John Tavener, en especial, que es imposible dejar de escuchar, incluso más allá de si se tiene o no fe? ¿Por qué en Tavener es posible *sentir* su música y *quedar* en un estado anímico diferente al inicial incluso no importando para nada la creencia? Creemos que una respuesta posible es que en esta música se da lo que podemos llamar el “acontecimiento del sonido”. Por ello, para su análisis, proponemos desarrollar una “lógica de la sensación sonora”, basada en la filosofía de DELEUZE (2000, p. 101), que nos permita dar cuenta de ese “atemperamiento” a lo real, en tanto “modo de estar acomodado tónicamente a la realidad”, desde el punto de vista de Xavier ZUBIRI (1993, p. 335); una lógica que se mantiene en torno a un cuerpo que está siendo en la realidad (en el mundo) y que no busca teorizar sobre el sonido, sino describirlo en su propio registro sonoro. Tal lógica genera una cartografía del cuerpo y en tal cartografiar podemos detenernos en la sensación sonora y allí quedarnos en la vibración. En estos elementos radica, creemos, eso que nos cautiva, nos seduce y nos transforma de la música sacra: el sonido en toda su expresión se agencia de un modo corporal en la música de Tavener.

En el llamado minimalismo sacro contemporáneo, hay muchos compositores de gran importancia, que incluso provienen de países en donde lo sacro no formó parte de la tradición, particularmente en países de la antigua red de naciones socialistas. Junto con John Tavener (1944) en Inglaterra, cuya orientación ortodoxa griega es ampliamente conocida, contamos en Polonia con Henryk Mikołaj Gorecki (1933-2010), en Estonia con Arvo Pärt (1935), en Latvia con Peteris Vasks (1946) y en Ucrania con Victoria Poleva (1962). Sin embargo, creemos que entre ellos Tavener nos ofrece de manera singular una experiencia de la sensación sonora de la vibración, una experiencia corporal que mienta en sí, una cierta ontología del cuerpo y de la sensación en tanto que sonora, esto es, una realidad sonora.

Tal estudio será llevado a cabo desde dos obras publicadas casi contemporáneamente. Una es la de Xavier Zubiri, *Inteligencia sentiente* y otra es la de Gilles Deleuze, titulada *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. La razón de su elección es que ambos trabajos aparentemente distanciados tienen por denominador común el hecho de abrir un horizonte a la sensación y al cuerpo. De ahí que el libro de Deleuze: *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (1981) sea un excelente trabajo sobre la sensación (en tanto que pintura) que resuena perfectamente en unidad complementaria con *Inteligencia sentiente* (1980) de Zubiri. Es un libro “encarnado” en el Cuerpo, por medio de la sensación del ver (también la del oír, tocar, etc.), pero no de un ver abstracto, neutral, fenomenológico (donde queda reducido lo físico); un ver más en el sentido fuerte de la “noología” zubiriana, que nosotros conduciremos al oír, a la sensación física del oír, para desarrollar desde ahí el pensamiento de una lógica de la sensación física sonora.

Como se sabe, siguiendo a Deleuze, ante un determinado cuadro de Francis Bacon acontece la experiencia sensitiva de ver, del Ojo que ve la Figura (toda Figura tiene el carácter de Icono, al igual que la obra de Tavener, ya volveremos sobre esto), de la Figura que se deja ver ante el Ojo, de la relación-experiencia sensitiva Ojo-Figura, estar-en-el-mundo de los fenomenólogos pero de manera física sin dejar nada fuera del análisis (ESPINOZA, 2008, p. 225); y en tal experiencia damos con el cuerpo, pero un “cuerpo sin órganos” y en ello con una cierta y provisoria actualización de la realidad que luego se vuelve por construcción en sentido y después en lenguaje, teoría, etc. De acuerdo con Deleuze,

La pintura es histeria, o sustituye a la histeria, porque da a ver la presencia, directamente. Gracias a los colores y a las líneas, inviste el ojo. Pero ella, *al ojo, no lo trata como un órgano fijo*. Liberando a las líneas y a los colores de la representación, libera al mismo tiempo al ojo de su pertenencia al organismo, lo libera de su carácter de órgano fijo y cualificado: el ojo se convierte virtualmente en el órgano indeterminado

polivalente, que ve el cuerpo sin órganos, es decir, la Figura, como pura presencia. La pintura nos pone ojos en todas partes: en el oído, en el vientre, en los pulmones (DELEUZE, 2002, p. 58-59).

Nosotros creemos que en este pasaje hay claves hermenéuticas determinantes que pueden ser usadas tanto para el sonido como para la música. Puesto que se indica el acontecimiento mismo de la sensación que en verdad está articulada a la vez con el mundo en una unidad superior física.

1. Tavener y la sensación sonora

Para el compositor inglés Sir John Tavener, nacido en 1945, la música es un medio de alabanza al Creador (un dios que no tiene rasgos metafísicos sino rasgos sonoros y que acontece al hombre en su cotidianidad sentiente), y así lo ha manifestado a lo largo de su extensa obra. Su música, impregnada de sonoridades griegas, se vuelve luminosa; adquiere en palabras de Deleuze un carácter Figural o de Icono, porque abre un cierto territorio sensitivo del que no puede prescindir: “La relación de la Figura con su lugar aislante define un hecho: el hecho es... eso que tiene lugar... Y la Figura de este modo aislada se convierte de una Imagen, en un Icono” (DELEUZE, 2002, p. 14). Y esto es muy importante tenerlo en cuenta para Tavener. La sensación sonora que provoca Tavener es figural e imaginativa, por ejemplo, como se advierte en su pieza para violoncelo solista y orquesta de cuerdas *The Protecting Veil* (1998). Sonoridad e iconografía allí van de la mano; la sonoridad va generando el Icono del manto de la virgen fundamental para los creyentes griegos en momentos de penuria (más allá del momento histórico frente a los turcos, propiamente tal). Y en este sentido, el conocimiento de las tradiciones del canto y del sonido, en el ritual religioso, ha sido esencial para un compositor que quiere entrar de forma creativa en el aspecto musical de una religiosa tradición ortodoxa cristiana, en un territorio ya determinado. Este canto sonoro que está entre la comunicación musical espontánea y la celebración de la divina liturgia, ciertamente está más enraizado en las tradiciones cristianas del canto, haciendo de la escritura el objeto como se compone y sin limitarse sólo a su aparición. En el caso de la obra que mencionamos, el acorde que se despliega al principio de la obra, aquel acorde de Fa mayor con séptima y sexta agregada, no sólo se constituye en ese Icono sonoro en donde la vela le otorga la luz a la imagen y la vibración análogamente le otorga el cuerpo al sonido, sino que los batimientos de la cuerda en vibración en el rozar de los sonidos agregados a la antigua triada de la tradición clásica, le otorgan ese cuerpo sonoro que hace que sea asunto de una luminosidad territorializada ahora como acorde del velo protector, dando lugar a una “imagen sonora” que desde su vibración desmaterializa el cuerpo del Icono en imagen. Así lo afirma Deleuze (2002, p. 61),

Cuando la música levanta su sistema sonoro y su órgano polivalente, el oído, se dirige a cualquier cosa menos a la realidad material del cuerpo, y les otorga a las entidades más espirituales un cuerpo desencarnado, desmaterializado: ‘los golpes de timbales de Réquiem son alados, majestuosos, divinos de un ser que, para recuperar las mismas palabras de Stendhal, seguramente tiene relaciones con el otro mundo...’ Por eso, la música no tiene por esencia clínica la histeria, y se enfrenta mucho más a una esquizofrenia galopante.

Son desde estas estofas sonoras que siempre indican el otro mundo donde se agencia lo otro (la Figura musical) y se abre la realidad a lo inefable. Tavener sabe, como pocos,

que en su composición, en tanto lógica de la sensación sonora, acontece y se expresa una ontología corporal de la trascendencia. Y eso es lo que debemos ver a la luz de las filosofías de Zubiri y Deleuze. Es bastante claro cuando nos señala de modo rotundo Zubiri,

Las cualidades sensibles son ante todo *impresiones nuestras*. Y es ahora cuando hay que recordar que la impresión tiene un momento de afección del sentiente y un momento de alteridad de lo sentido... Aquellos dos momentos no pueden dislocarse. Impresión no es sólo afección, sino presentación de algo 'otro' en afección: color, sonido, sabor, etc. Por tanto que las cualidades sensibles sean impresiones nuestras significa que en el momento impresivo nos es presente algo otro (ZUBIRI, 1980, p. 150).

Y en una misma línea recalca de forma simple Deleuze,

La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, el "instinto", el "temperamento", todo un vocabulario común al naturalismo y a Cézanne), y una cara vuelta hacia el objeto (el "hecho", el lugar, el acontecimiento). O, más bien, no tiene del todo caras, es las dos caras, es las dos cosas indisolublemente, es ser-en-el-mundo, como dicen los fenomenólogos: a la vez *devengo* en la sensación y algo *ocurre* por la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en lo otro (DELEUZE, 2002, p. 41).

En ambos textos se da algo fundamental para entender la música de Tavener, esto es, ese cierto carácter fenomenológico sensorial donde el sujeto y el objeto se co-constituyen, se co-actualizan, se co-pertenecen. El mismo Tavener habla así de su trabajo en torno a la sensación sonora. Con esta orientación, el compositor británico, se permite percibir el sonido en su forma más primordial, puede empezar a darse cuenta del valor sagrado de nuevos sonidos. En una carta a un joven compositor de la Academia de Música de Londres, donde era profesor de Composición en residencia, escribió Tavener,

Vivimos en una época en que absolutamente cualquier tipo de conocimiento académico de la música ya no es útil. El compositor tiene que crear para cada una de sus obras una forma de darse cuenta de la conexión de los sonidos con la idea en primer lugar, la delimitación de lo que en ese sistema es el suyo y lo que es particular a la composición que está realizando en ese momento. No sólo hay que tener cuidado para ver la evolución interna de su lenguaje, sino también lo que el lenguaje particular, se debe utilizar para cada composición. ¿Cómo podemos recibir el flujo de datos de sonido o capturarlos si no es nuestro problema? Nuestro trabajo consiste en mantener un silencio interior y entrar en contacto y realizar la visión interna de las relaciones de sonido en forma concreta (TAVENER, 1999, p. 95).

El pensamiento zubiriano desde su noología (y desde mucho antes) ha trabajado el tema del cuerpo desde varios ángulos distintos, aquí nos interesa ese vértice noológico anterior a cualquier "representación" (ESPINOZA, 1999, p. 129), a cualquier "organización" o "figuración" de lo que sea el cuerpo (DELEUZE, 2002, p. 19), pero no cualquier cuerpo sino el cuerpo humano; se trata de pensar el cuerpo desde un "prius" en dominancia con respecto de figuraciones, relatos, rostros, narraciones, teorías, hermenéuticas, etc. pues de esta manera podremos sumergirnos en el territorio sonoro de Tavener; es lo denominando, siguiendo a Artaud, "cuerpo sin órganos" por Deleuze:

El cuerpo sin órganos se opone, pues, no tanto a los órganos como a la organización de los órganos, en la medida en que ésta compondría un organismo. No es un cuerpo muerto, es un cuerpo vivo, tanto más vivo, tanto más bullicioso cuanto que ha hecho desaparecer el organismo y su organización (DELEUZE, 2000, p. 37).

En el cuerpo sin órganos del sonido es desde donde debemos entrar en el territorio sonoro. Es un territorio de presencia, de actualidad sonora y meramente sonora la que acontece en ese modo de componer lo sacro. En el otro extremo se encuentra el desarrollo de la música de formas y temas (de organizaciones diría Deleuze) que alcanzó su punto culmine con las obras de Mozart o Mahler. En el aspecto más puro de su construcción o de su forma de ser pensada, el sonido está libre de cualquier elemento abstracto religioso y arraigado por completo en el más puro sentido de las formas musicales heredadas del renacimiento. No obstante, en Tavener, el mundo sonoro que es capaz de recomponer y de colocar en sus obras, puede permitir que los auditores alcancen un estado psíquico en el que son capaces de percibir las estructuras primarias de las formas posteriores de sonido sobre la cual derivarán. Después de Haydn y Mozart, la realización progresiva de la música pura comienza a desaparecer.

Y por eso en Tavener es anterior la figura de la presencia actual sonora a cualquier estructuración y conceptualización del sonido. El sonido es presencia sonora actual y como dice Zubiri: "... el cuerpo trasciende de toda integración: el cuerpo es personal pero lo es formal y precisamente no como organismo ni como sistema solidario, sino como principio de actualidad" (ZUBIRI, 1980, p. 213). Pues anterior al rostro, a la figuración, a la narración, a la presencia, a la institución, al compás y la composición tenemos ese hecho radical que fluye inexorablemente: el devenir del cuerpo, en este caso del cuerpo sonoro en su mero ser como sensación. Y de esto hablaremos someramente en este escrito.

2. La creación de una lógica del sentir y la sensación

¿Es posible "leer" entrecruzadamente a Zubiri, Deleuze y Tavener? Aunque parezca tarea condenada al fracaso lo intentaremos respecto del problema del sentir y la sensación. Para un pensador, como Deleuze, que ya no cree en la Fenomenología meramente académica, pero que ha tenido como maestros, entre otros a Sartre y a Merleau-Ponty y ha sido uno de los grandes lectores y renovadores del pensamiento de Bergson, del pensamiento de Nietzsche, amigo de Foucault, la filosofía ya no tiene nada que ver con metodologías neutralizadoras, de reducciones, de abstracción; no solamente llega tarde una reducción trascendental de Husserl, sino que la misma reducción eidética falsifica el hecho del cuerpo, el hecho mismo del sentir, del ver, de la relación que se da, por ejemplo en la pintura, entre un Ojo ante un Cuadro (DELEUZE, 2002, p. 61) tal o cual (lo mismo con un Film, con una Novela, con una Pieza teatral, con una Sonata, con una Teoría científica, con un Horizonte filosófico, con un Hombre, con un Pueblo, con un Coro, etc.). No hay organización posible, lenguaje posible, ni filosofía posible, ni teoría posible que dé cuenta de ese simple hecho. Para Deleuze el marxismo, el estructuralismo, el psicoanálisis, las teorías estéticas, las políticas, las éticas, las religiosas, epistemológicas, metafísicas en realidad no saben qué hacer con el hecho mismo del cuerpo, de la sensación, de la impresión. Y de allí el método de Deleuze de filosofar: su Lógica en "taxonómica natural". Es una Lógica que se organiza con distintos contenidos, es una Lógica de tal o cual cosa, de tal o cual pliegue. Por ejemplo, Lógica (sentido), Lógica (cine), Lógica (sensación), Lógica (Proust), Lógica (Foucault), etc. Y ¿qué se entiende por Lógica en este pensamiento de Deleuze? ¿Existe algún rasgo de negatividad en ella?

Aquí podemos ver la impronta hegeliana del pensamiento de Deleuze (impronta que siempre rechazó radicalmente; Deleuze se sentía como un "parricida" respecto de Hegel (ESPINOZA, 2012, p. 155); en todo caso, un asesinato "necesario"), impronta que le vie-

ne de las ya clásicas “lecturas” hegelianas que realizó en París Jean Hyppolite (otro de los maestros de Deleuze). Pero es una lógica que no pretende ser negativa, sino afirmativa como la Lógica de Nietzsche; es una Lógica que dice ¡Sí!

3. Hacia una lógica de la vibración sonora

En su contexto social, Tavener es un compositor de música sacra escrita (que puede o no corresponder con la escritura de la música litúrgica), en una sociedad totalmente laica en su orientación, y por ello Tavener mira hacia atrás y trata de recuperar el paraíso perdido y, además, no olvidemos que ya en 1977 se vuelve ortodoxo ruso. Sin embargo, él no apuesta por reinventar una música falsamente paradisíaca, sino por la creación de un nuevo sentido musical utilizando como bloque de construcción los elementos sonoros del canto religioso antiguo, específicamente aquellos rusos y griegos desde la propia materialidad del ritual bizantino, de vastas líneas melódicas de gran belleza, a menudo iconos, en donde su memoria (su “auralidad acústica” musical) se mantiene e informa a su música. Tal “auralidad” del carácter expresivo físico de su música icónica busca realmente que acontezca la sensación corporal sonora, sensación donde sujeto y objeto se funden en la inmediatez. Y así su música genera el sentido del oír (y también del ver), desde el cual se articulan tanto sensación sonora del sonido como sensación sonora del oyente.

Y en este mutuo co-pertenecerse se va dando la realidad sonora de lo otro (de otro que se siente en el ritual como cuerpo Otro que nos acontece) y, a la vez, se va dando la realidad del oyente que somos como cuerpo. Tanto realidad sonora como cuerpo emergen del acontecer de la música de Tavener. Las obras son así, una yuxtaposición de sonidos que se caracterizan por una síntesis de la forma de la antigua praxis ortodoxa y los valores de regularidad rítmica en un continuo dinámico propio de la música polifónica del hoy mirando al ayer. Como ejemplo de ello es interesante escuchar la obra “*Hymns of Paradise*” (1992) para bajo solo, voces de niños y seis violines. Primero, la construcción de un cuerpo sonoro basado en la homologación de los violines en su registro agudo y el característico batimento del vibrato de la voz femenina que, atrapadas las voces en los violines en su vibrato y viceversa, se hace cuerpo un nuevo sentido del batimento sonoro basado en la superposición de capas y pliegues que fracturan la tradición del plano melódico, plano armónico, plano instrumental, entre otros, dejando en este caso al descubierto un nuevo cuerpo que emerge desde algún lugar aun no humanizado, sino basado en una ley física amarrada a una sentencia divina. Esta pieza con texto de San Efrén el Sirio, a quien se le considera uno de los importantes poetas de la época patrística, es un himno que entra en la continuidad del minimalismo sacro basado en una concepción de la velocidad, en una notoria sensación de estar fuera del tiempo y el espacio, es el paraíso desde la escatología, y el paraíso que deviene grito en el coro de manera gloriosa en la resurrección final, como puede sentirse hacia el final de la obra en la exultación de la palabra Paraíso.

Las formas elementales son así creadas una y otra vez representando los valores anteriores de la Cristiandad. El sonido físico, en calidad de valores de un sonido puro, contiene el potencial activo de los niveles anteriores. Si las relaciones de los tres niveles están correctamente establecidas y la visión primaria expresada, una fuerza mayor se genera no sólo en el sonido, sino también en la “visión auditiva” (es el Ikono tal como también lo ve Deleuze). En tal estado de los sonidos, no se puede considerar como música, sino como patrones de sonido que están directamente vinculados con el antecedente, los niveles más altos y por lo tanto, superior en su carácter expresivo. Con lo cual, podemos afirmar, en Tave-

ner se da formalmente una lógica de la sensación, al estilo como Deleuze luego la formula conceptualmente en su filosofía.

Por lo tanto, lo sacro se manifiesta a Tavener, en principio, en una lógica de la sensación sonora de timbres instrumentales y de vibraciones de una hermosa música polifónica. Como se podrá ya intuir a partir de lo recogido hasta aquí, para Tavener el problema de escribir su obra nunca fue un problema de la Academia, sino simplemente un problema de profunda sinceridad hacia su propia persona y hacia su fe, de esto tiene la facultad de contemplar las estructuras internas de los sonidos que iba descubriendo desde la mirada permanente de los ikonos, como también de las resonancias que se forman en las catedrales en las cuales practicaba la composición. Junto a ello, las formas de entonación bizantinas, las ornamentaciones, los pedales y una serie de recursos propios de la Iglesia Ortodoxa le fue suministrando la forma de mirar la nueva Academia, a la cual el accedía por convicción. Estos elementos de la composición de Tavener son parte de sus materiales para confeccionar su lógica de la sensación sonora sacra.

De allí al reconocimiento de la sensación-voz, del devenir voz; voz como el instrumento “asignificante” por excelencia. Como refieren Deleuze y Guattari (1980, p. 314): “La voz precede al rostro, lo forma un instante, y le sobrevive al adquirir cada vez mayor velocidad, a condición de ser inarticulada a-significante, a-subjetiva”. Y de allí luego acontece la narrativa y el mensaje de la fe y así su arte sonoro quedaría impregnado, creemos, realmente como un arte de la sensación sonora en devenir voz y vibración que permite, luego para el creyente, el carácter de salida a otro mundo, al mundo de Dios.

Al componer su música, tiene que escribir desde su cuerpo y debe ser honesto con él. En una aproximación directa a su pensamiento, TAVENER indica (1994): “Un compositor de música sacra es sólo un mediador, un intermediario y un instrumento para comunicar esta verdad. Mi música es un comentario de la obra de la creación” (p. 81). Allí surge, en su trabajo, la constante repetición de su lógica de la sensación musical y las palabras, en el coro, van reteniendo el ritmo de los acontecimientos, alargando el tiempo, suspendido y contemplado. En su modo de componer, su diagrama musical, tiene la iteración y en tanto tal la repetición; el sonido vocal o de un cello va aconteciendo en tanto bucles de repetición, que vuelven en diferencia. Es el eterno retorno de la diferencia tan propio de Nietzsche y que recupera Deleuze: repetición en la diferencia². En el plano de inmanencia de las estofas materiales sensitivas se va dando la intensidad y la vibración: “De manera que la sensación no es cualitativa ni está cuantificada, no tiene más que una realidad intensiva que ya no determina en ella datos representativos, sino variaciones alotrópicas. La sensación es vibración” (DELEUZE, 2002, p. 51). La sensación sonora es vibración y lo que saben Deleuze y Zubiri es que tal sensación sonora en intensidad vibratoria se impone físicamente al hombre, en todo su cuerpo y allí radica el arte mismo de Tavener en su manifestación física que nos seduce y provoca (incluso más allá de una fe determinada). En cierta forma, nos vuelve cuerpo en la sonoridad misma de la realidad. La repetición de la música da una sensación de estancamiento, de estar suspendido en el tiempo, pues, en palabras de TAVENER (1999) “el tiempo y la eternidad están conectados” (p. 66). “Este instante y la eternidad están luchando dentro de nosotros. Y ésta es la causa de todas nuestras contradicciones, nuestra obstinación, nuestra mente estrecha, nuestra fe y nuestro dolor” (HAYDON, 1995, p. 148). Lo que convencionalmente llamamos música sacra minimal, como la de Tavener, es una evolución de los fenómenos del sonido que se originaron con los “encantamientos”, como los cantos rituales de los pueblos no europeos o el canto gregoriano de la Cristiandad occidental. Su sensación más fuerte era despertar ciertos estados psíquicos en los seres humanos, lo que permitía que su noción de audición se expandiera más allá de su marco con-

ceptual tradicional y representativo. Si estos “encantamientos” provenían de la naturaleza de la arquitectura del espacio sacro, a continuación las vibraciones producidas, colaboran con la inducción a un estado que ya no era puramente emocional (ni subjetivo) en el sentido usual, sino puramente físico en el sentido de la pureza del sonido y su condición de elemento abstracto, esto es, elemento que se ha elevado de la representación y significación mimética; por eso es “asignificante”.

Por esta razón, que el tiempo en la música de Tavener es parte de un momento “aiónico” como diría Deleuze (tiempo “modal” en términos de Zubiri), el tiempo eterno e imperecedero, un tiempo sin principio ni fin, un tiempo esférico que es sentido en las cosas mismas, en las sensaciones: “El hombre físicamente real tiene que hacer su vida en la cotidianidad de su existencia en el transcurrir de sus días... La realidad humana cobra sentido para sí misma en su temporalización como yo que está en el mundo” (ESPINOZA, 2006, p. 351). Y de ese tiempo es posible luego ir hacia otro tiempo, a un tiempo sagrado, un momento de euforia mística, un tiempo de oración, un tiempo revelado y de libertad. Pero el tiempo mismo surge y emerge del plano de inmanencia de la sensación y de allí que el artista necesite sumergirse con todo ya en su oído, ya en su ojo, ya en los colores, ya en los sonidos y sus vibraciones para que se pueda ir amplificando y expandiendo la realidad. Tavener en la música, como un Cézanne en pintura, va expresando tanto al hombre como su mundo desde la corporalidad de la sensación sonora en intensidad vibratoria y en repetición diferenciante.

Esta lógica de la sensación sonora sentida por el hombre produce una aparente dificultad para escuchar la música de Tavener, pues el mismo autor británico reconoce que – a su juicio – “existe un nivel de impureza del alma que impide escuchar el sonido de la eternidad” (TAVENER, 1999, p. 113). Tal impureza radica en no poder dejar que la sensación haga lo suyo, ya que estamos constantemente perforados y mediatizados por una sociedad (una cultura representativa y significada) que ya no oye el sonido en su devenir teniéndolo *a priori* sobre codificado desde un modo presente que se actualiza. El “cuerpo domado” a través del control de la sociedad impide ya al parecer poder escuchar la sensación sonora y lo mismo pasa con la pintura y todas las artes y en ello el cuerpo mismo ahora está domesticado. Así, es posible hoy escuchar cierta música occidental de mercado, debida fundamentalmente a que gran parte de ella es fabricada para halagar al oído y que esa sensación simplemente sea reproductora de una narrativa, de una figuración con rostro predeterminado, esto es, el modelo tardo capitalista de un arte representativo al servicio del operador de turno, no es el arte “asignificante”.

Por eso la música Occidental parece, al menos superficialmente más “hermosa”, pues está más cerca de un “kitsch” y en este sentido, y por ello, mucho más fácil para escuchar. Sin embargo, aquí hacemos referencia a otro tipo de música, una tal que requiere otro tipo de atención, donde el oyente se debe entregar a la sensación física del sonido sentido con todo el cuerpo. Así, en contraste al narcisismo actual, la música de Tavener aparece principalmente abstracta meditativa, pero es un tipo de abstracción en la sonoridad material misma, donde la sonoridad se libera de lo empírico, aunque siempre desde un tema determinado (por ejemplo, el velo protector de la virgen). Tal es el camino mediante el cual se va liberando el trabajo de Tavener de la composición representativa barroca, clásica, etc. Y es desde este tipo de producción estética en la abstracción expresiva de la materialidad, donde la obra musical permite múltiples rituales, así como la serena devoción por parte de los creyentes. En suma, podemos decir, es una abstracción, pero del tipo corporal, no cerebral. Es una abstracción expresiva corporal en la sensación sonora de un tema determinado, y es ahí donde se da la fuga propiamente tal del tema.

En la música de Tavener se da ese devenir a la totalidad, pero que emerge desde la sensación misma física del sonido; tal sonido emerge y se nos impone en nuestro carácter mismo aprehensivo. Para decirlo en palabras de Deleuze,

El sonido nos invade, nos empuja, nos arrastra, nos atraviesa. Abandona la tierra, pero tanto para hacernos caer en un agujero negro como para abrirnos a un cosmos. Nos da deseos de morir. Al tener la mayor fuerza de desterritorialización, también efectúa las reterritorializaciones más masivas, más embrutecedoras, más redundantes. Éxtasis o hipótesis. No se mueve a un pueblo con colores (DELEUZE, 1980, p. 351).

Y esta descripción sentiente del sonido se expresa en la obra de Tavener, de allí lo que decíamos al comienzo, que el sonido en su obra tenga carácter de Icono. Es un sonido iluminador y acotado, que se eleva en la sensación misma y en ello eleva al que oye. Se da, como se dice en el arte sacro, un sentido del espacio y del tiempo de inmutable “glorificación”; espacio-tiempo característico de los Iconos, que son espejos para oír y ver el mundo eterno. En esas acotaciones y marcos, la Figura, el Icono sonoro da de sí la trascendencia, pero no es por la representativo ni significante del tema narrativo, sino por la sensación sonora misma en su carácter de Icono y de vibración envolvente y expresiva del todo cósmico que tantea la búsqueda del paraíso. En palabras de TAVENER (1999): “Si hay algo que deseo hacer en mi música, esto es de algún modo redescubrir el Paraíso perdido” (p. 99). De eso se trata, de “re-descubrir el Paraíso” en la sonoridad icónica misma de la vibración y que como tal se da una cierta minimalidad, ya del instrumento, ya de la voz en tanto instrumento, minimalidad, como la hemos visto, que es siempre “eterno retornante”, esto es, en el instante de la vida en su transcurrir. Tavener, es interesante, rechaza los valores normalmente asociados con la música contemporánea o de vanguardia. El “minimalismo sacro” es a la música lo que la espiritualidad contemplativa a la oración. Para la mayoría de nosotros, la oración consiste en ofrecer nuestras palabras a un Dios determinado (representativo y significado), pero por su parte la espiritualidad contemplativa consiste en escuchar en silencio receptivo (a un Dios “asignificante”). Considerando que en la música tradicional que espera oír el desarrollo de ideas musicales avanzando hacia una conclusión climática, esta música parece ir a ninguna parte, y esto es intencional. El objetivo es la contemplación. La música es meditación hipnótica y repetitiva con una suavidad como en la tradición cristiana de centrar una oración continua, y que puede repetir una o dos palabras de la Escritura que se elaborará más profundamente en la oración.

Finalmente, tenemos que hacernos cargo de algo fundamental en la obra sacra del compositor británico, el sonido del Ison. Según TAVENER (1999): “El Ison representa para mí la divina presencia y en la mayoría de los casos lo escribo con ese sentido de eternidad que hace presente a Dios en todas partes, en donde logro encontrar metafísicamente un punto de unión entre él, mi música y la gente” (p. 154). Para el músico, la presencia divina (su Figura diría Deleuze o su actualidad diría Zubiri) está presente en la materialidad sonora del Icono minimal y vibratorio. Así como en las pinturas de Bacon acontece el orificio, la boca abierta, el grito, aquí se da el Ison como actualización de lo otro en tanto que Otro; otro que no puede no estar presente y co-actualizarse en la sensación sonora misma.

Conclusión

“Vivimos en una época que no cree que el sonido es capaz de ponernos en contacto con niveles más altos de la realidad”... “Así que estoy en el limbo”
(TAVENER 1994, p. 88).

Tavener ha conducido su música dibujada espiritualmente a través del arte ortodoxo griego y ruso como corrientes cristianas. Con ello, ha logrado establecer una ecuación de arte planteada desde el ser que está suspendido en el tiempo, entendiendo por ello, el ritmo de la vida que se revela en esa relación dicotómica de sincronía con la cotidianeidad y de interrupción de la diacronía del mero ritmo del transitar, del cual todos nos vamos alejando en la búsqueda de una vida más pulsada, más gradual, de inconmensurable belleza, de un goce en la experiencia y en la sensación, que alcanza lo breve de la brevedad, del paso del hombre por su mundo inmanente.

Debe tenerse en cuenta que en la música de vanguardia no se trata de llevar a cabo experimentos cuyo objetivo principal consiste en ir más allá de la música, sino más bien en la música de vanguardia se trata de mantener vivo un sentido de viva experimentación que ha sido deliberadamente conducida por un grupo de compositores en una abierta oposición a otro grupo que aún desea mantener la tradición, no solo de la enseñanza de la música, sino también de la forma en que ésta debe sonar y del sentido de “agradabilidad” que la sociedad espera consumir. De esta manera se deja oír la crítica de TAVENER (1999) “que los compositores ya no pueden crear música alineándose con ninguna de las escuelas estéticas de compositores establecidas y que tienen que abandonar la idea de escribir la música como tal y comenzar a pensar en un fenómeno del sonido que va más allá de la música” (p. 131).

De eso se trata, de pensar ese fenómeno del sonido desde una lógica de la sensación sonora; tal lógica permite darnos cuenta de cómo se nos impone el sonido y cómo, en ello, se indica una dimensión material de la trascendencia, una que acontece en la expresión abstracta de la voz, por ejemplo, de un coro de Tavener.

Notas

¹ Este artículo es parte del Proyecto Fondecyt *Realidad y cuerpo en Zubiri* (Proyecto N°: 1110507).

² “La lógica nietzscheana es siempre afirmativa (ese es el enigma de Ariadna y del eterno retorno dicho por el último Nietzsche), es corporalmente afirmativa y de allí que la negatividad del “no” ya no sea sentida como algo “meramente negativo o dialéctico”, doloroso, pesado, moderno, kantiano, sino como parte necesaria del “sí” afirmativo. Estamos ante el *Untergang* (ocaso) en su carácter verbal *untergehen* (ir hacia abajo, descender, hundirse) y su *Übergang* (tránsito) en su respectivo *übergehen* (ir hacia arriba, ascender, transitar) que abre la obra *Así habló Zaratustra* y el caminar único que emprende el personaje de Zaratustra; su única meta, su felicidad”. (Ascorra, Espinoza y Vargas, Nietzsche y la concepción de naturaleza como cuerpo 101).

Referencias

ASCORRA, P.; ESPINOZA, R. Cuerpo y alma en Zubiri... un problema filosófico-teológico. *Pensamiento*, n.67, p. 1061-1075, 2011.

ASCORRA, P.; ESPINOZA, R.; VARGAS, E. Nietzsche y la concepción de naturaleza como cuerpo. *ALPHA*, n.34, p. 95-116, 2012.

CABRERA, V.; ESPINOZA, R. El Freud de Derrida. La deconstrucción más allá del principio del placer. *Konvergencias*, No. 19. 2008. <<http://www.konvergencias.net/jorqueraespinoza189.pdf>>. Acceso en: 18 jul, 2008.

DELEUZE, G. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Seix Barral, 1973.

_____. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2000.

ESPINOZA, R. Deleuze y Zubiri... en torno a una lógica de la impresión. *Contrastes*, n.12, p. 93-112, 2007.

_____. Deleuze: Leibniz...en torno a los pliegues. *Aurora*, v.21, n.28. jun, p. 125-139, 2009.

_____. *Hegel. La transformación de los espacios sociales*. Concón: Midas, 2012.

_____. *Realidad y tiempo en Zubiri*. Granada: Comares, 2006.

_____. 'Viaggio nella realtà'... La mirada diáfana del cristianismo: Rossellini y Zubiri. *Misceláneas Comillas*, v.64, n.125, p. 220-240, 2006.

_____. Zubiri y Husserl. Una crítica desde el carácter físico a la intencionalidad. *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, n.33, p. 341-366, 2006.

ESPINOZA, R.; NICOLÁS, J. *Zubiri ante Heidegger*. Barcelona: Herder, 2008.

ESPINOZA, R.; ASCORRA, P. Cuerpo y espacio. Reflexiones sobre una topología de la exterioridad. *Gazeta de Antropología*, n.31, 2013.

ESPINOZA, R.; ASCORRA, P.; VARGAS, E. Realidad y actualidad. Una primera aproximación al tema del cuerpo. *ARBOR*, v.189, n.760, p. 1-14.

HAYDON, G. *John Tavener: Glimpses of Paradise*. Ed. Victor Gollancz. London: Orion, 1995.

TAVENER, J.; KEEBLE, B (ed.). *The music of silence: a composer's testament*. London: Faber & Faber, 1999.

TAVENER, J. *Mother. Ikons Meditations in Words and Music*. London: Harper Collins Publishers, 1994.

ZUBIRI, X. *Inteligencia sentiente*. Madrid: Alianza, 1980.

_____. *Sobre el problema de la filosofía y otros escritos (1932-1944)*. Madrid: Alianza, 2002.

_____. *Sobre el sentimiento y la volición*. Madrid: Alianza, 1993.

_____. *Sobre la esencia*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1962.

Ricardo Espinoza Lolás - Doctor en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid. Catedrático de Historia de la Filosofía Contemporánea en el Instituto de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.

Boris Alvarado - Doctor en Composición Musical en la Academia de Música Fryderyk Chopin de Varsovia, catedrático de Análisis, Polifonía, Composición, Armonía, Instrumentación, Orquestación y Seminario para compositores del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile. Director del Programa de Magister en Composición Musical de la misma institución.

Patricio Landaeta Mardones - Doctor en Filosofía por las universidades Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Universidad Complutense de Madrid (mención Doctorado Europeo), y por la Universidad de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Investigador en el Centro de Estudios Avanzados (CEA) de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile.
