

**Pontificia Universidad Católica Argentina**

**\* \* \***

**FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES  
Pontificia Universidad Católica Argentina**

**\* \* \***

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA  
“CARLOS VEGA”**

**\* \* \***

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Pontificia Universidad Católica Argentina**

**ACTAS**

**DE LA UNDÉCIMA SEMANA  
DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA**

**Jornadas Interdisciplinarias de Investigación**

**“PALABRA Y MÚSICA”**

**Buenos Aires, 29, 30 Y 31 de octubre de 2014**



**FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES**

Decana: Dra. Diana Fernández Calvo

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

Decano: Dr. Javier Roberto González

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA  
"CARLOS VEGA"**

Director: Dr. Pablo Cetta



**UNDÉCIMA SEMANA  
DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA**  
**Jornadas Interdisciplinarias de Investigación**  
**“PALABRA Y MÚSICA”**

**Coordinación general**

Dra. Diana Fernández Calvo (FACM-UCA) – Dra. Sofía Carrizo Rueda (FFyL-UCA)

**Comité científico**

Dra. Sofía M. Carrizo Rueda - Dr. Pablo Cetta - Dra. Diana Fernández Calvo –  
Dra. Olga Fernández Latourde Botas - Dr. Juan Ortiz de Zárate - Lic. Nilda Vineis

\*\*\*

Los trabajos firmados presentados en las presentes Actas no reflejan, necesariamente,  
la opinión del Comité Organizador de la Undécima Semana, ni de las Autoridades del IIMCV,  
ni de la FACM-UCA, ni de la FFyL-UCA

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”  
Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires  
Telefax (54-011) 4338-0882 • E-mail: iim@uca.edu.ar  
<http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/artes-cs-musicales/institutos-y-centros/investigacion-musicologica/>

# **SOBRE LA COMUNICACIÓN ENTRE LAS ARTES. EN TORNO A “BOSCO: JARDÍN AL COMPÁS DEL DESEO” DE PABLO CETTA**

**GUADALUPE LUCERO (UBA)**

---

## **Resumen**

Este trabajo intenta trazar un camino posible de relación entre música, palabra y pintura. Veremos que a partir del análisis del trasfondo literario y filosófico desde el que puede interpretarse el tríptico de Bosco “El jardín de las delicias”, es posible no sólo seguir la metáfora especular mediante la cual las artes se encuentran cuando se reflejan una en otra, cuando una se convierte en tema de la otra, sino también un encuentro a partir de la consideración del tipo de productos que cada una de las artes genera y sus prácticas compositivas comunes.

**Palabras clave:** Bosco – Cetta – electroacústica - comunicación entre las artes

## **Abstract**

This paper discusses the relationship between music, words and painting. Taking as a starting point the analysis of literary and philosophical background from which we can read Bosch triptych “The Garden of Earthly Delights”, we can not only follow the old idea of *mimesis* to explain the encounter of different arts; but also think that arts get involved with each other through the products they create and their common compositive practices.

**Key words:** Bosco – Cetta - electroacoustic music - arts communication

\*\*\*

Es casi un lugar común pensar que el siglo XX articula sus problemas filosóficos a partir de un giro *lingüístico*. Este *giro* implicaba ante todo la consecuencia del abandono de las filosofías modernas del sujeto –y con ellas de todo el aparato conceptual que hacía de la pregunta por el ser del hombre la pregunta fundamental– en pos de una

concepción de la producción teórica, literaria y artística en términos de *lenguaje*, y con él de todo un campo semántico que a él asociamos, como la idea de *textualidad* o de *signo*. Este giro tuvo en el estructuralismo lingüístico y antropológico su centro teórico fundamental, al punto de que podríamos decir, sin tomar demasiado riesgo, que es con él o contra él como se comprende gran parte de la producción filosófica y en ciencias humanas del siglo XX.

Esta preeminencia estructuralista ha hecho de la relación entre música y palabra un rico espacio de debate, no exento de tempranas polémicas como la conocida querrela entre Lévy-Strauss y Boulez en torno de la noción de *estructura* y del nivel de conciencia en ella implicada. La posibilidad de pensar la música *como si fuera* un lenguaje o un código, e incluso las numerosas apuestas teóricas que buscan asentar el análisis musical sobre la construcción de fórmulas semióticas diversas, o la propia teoría compositiva que toma la *serie* como dispositivo esencial, dan cuenta de este auge *estructuralista*.

Pero este auge no es sin resto. También para los griegos la música y la poesía tenían una particular afinidad, aunque implicada en un rasgo totalmente opuesto al del *logos* (demasiado *logos*) estructuralista. El espacio común era aquel del arrebatado, la inspiración, y la íntima relación con el modo de hacer de las Musas.

El hacer del canto es lo contrario de la vía del *logos*; el sentido de esta última se ‘revierte’ en el canto. [...] El canto produce la “irrealización” de sus propias palabras y de su propio lenguaje. [...] La paradoja del canto consiste en que el canto da forma al movimiento que libera-disuelve, da voz a lo que aspira al silencio. Tal es la profundidad de su *logos*.<sup>1</sup>

La música devela así su profunda relación con la poesía: aquella que aleja a una y a otra del sentido inteligible y de la noción de *significación*, aquella que las acerca al umbral de lo inefable. Pero ese sentido que se retira en la música, abre la tensión que la ubica entre la sensibilidad y la significación y señala en un mismo movimiento su peculiaridad: la música se tensa entre las artes sensibles, plásticas, y las artes de la significación. Esa tensión nos arroja a otro campo donde si la palabra tiene un lugar, no es el de la palabra como emisaria del lenguaje y la gramática, sino esa zona de afectividad propiamente artística en la que la palabra, la imagen, el sonido, se acomunan en tanto que seres sensibles. Si el romanticismo había pensado bajo la lógica del símbolo esa particular relación del material sensible y el sentido, hoy podemos volver a preguntarnos por ese encuentro quizás a partir de una nueva concepción del material sonoro que acerca el gesto musical al gesto pictórico.

Si nos ocupamos aquí del vínculo entre una obra musical y una obra pictórica es porque quisiéramos insinuar allí un modo de relación entre las artes que excede la mediación entre *regímenes de signos*, la traducción en sentido amplio. Consideramos que la relación entre heterogéneos es más cercana de las constelaciones benjaminianas y los inclasificables *collages* warburgianos; es decir, aquella que concibe el encuentro como un pequeño agenciamiento, una pequeña máquina, emisora de afinidades sensibles que atraviesan el espacio del sentido pero para reencontrar en su revés la comunidad de un modo de *hacer común*. Así podemos dejar de lado la tajante distinción entre las artes –distinción que recrudece a partir de la lógica del *lenguaje* y especialmente de la *purificación* de los lenguajes de las artes desde las primeras vanguardias– y regresar a aquello que Warburg llamó *Pathosformel*, una forma sintiente que sobrevive retornante y atraviesa la especificidad de los lenguajes.

---

<sup>1</sup> M. Cacciari, “El hacer del canto” en *El dios que baila*, pp. 50-51.

Este trabajo intenta entonces trazar un camino posible de relación entre la obra “Bosco: jardín al compás del deseo” (1991) de Pablo Cetta, y los vínculos que establece con el trasfondo filosófico y literario de la obra de Bosco. Ella no sólo nos servirá de caso donde la música toma como contenido programático una obra pictórica, sino que a la vez nos servirá de excusa para analizar, por un lado, la representación de la música en el tríptico “El jardín de las delicias”, y por otro el vínculo entre composición electroacústica y pintura desde el punto de vista procedimental.

\*\*\*

La música del siglo XIX parece haber atravesado todas las instancias posibles de la relación entre música y palabra. La palabra ha sido allí tanto material poético musicalizado como libreto teatral; fondo mítico o adhesión filosófica. Pero es en la noción de *programa*, entendido como referencia extra-musical que sin embargo no aparece *en cuanto tal* en la obra, sino que es necesariamente transfigurada en música, donde la afinidad con la pintura parece ser plausible. La pintura como programa musical, es decir, como material disponible para su transfiguración sonora no parece asimilable a una mera lógica de traducción. Lo que el programa aporta es antes bien una cierta afectividad, un cierto problema común.

¿Por qué, entonces, este tríptico de Bosco como programa musical? La respuesta parece evidente: la particularidad del infierno musical del tríptico. Sin embargo, ¿por qué un infierno musical? Quisiéramos responder esta pregunta dando un rodeo: aquel que vincula íntimamente la música con cierto tipo de *manía*, y a la vez, a la *manía* con el universo acuático. Es navegando la metáfora acuática que encontraremos el lazo entre locura y música.

El espacio del mar es aquel donde la posibilidad de pensar un punto fijo sólo acontece entre dos movimientos. Es el movimiento lo que subyace, lo que mantiene la deriva e imposibilita la fundación del sentido en la quietud. La física clásica pensaba el movimiento como aquello que sucede entre dos puntos fijos de una recta. El mar nos arroja la ecuación contraria. Los puntos fijos son el *entre* del movimiento, y así la deriva resulta estructural y primera. Allí eran arrojados los locos en las *Naves de los locos*, como devueltos a su espacio natural.

El agua nos permitirá así construir un primer *topos* de relación entre la obra pictórica y la obra musical, ya que los motivos acuáticos resultan fundamentales en el tríptico. Organizan cortes horizontales en las tablas, y ordenan las escenas. A su vez, el agua permite seguir los pasos de una degradación progresiva que se anuncia en el *Paraíso*, se despliega en el *Jardín* y encuentra su castigo en el *Infierno*.

La tabla central, propiamente “El jardín de las delicias”, puede dividirse en sistemas acuáticos que la cortan horizontalmente en tres secciones. En primer lugar, el mar, lago o espacio acuático indefinido del fondo. Toda la deriva del “Jardín” se construye así sobre un horizonte de vigía marítima. En segundo lugar el estanque circular del centro, donde se encuentran las mujeres desnudas y alrededor del cual cabalgan los hombres. Por último un río, un último hilo de agua que atraviesa la tercera parte cruzándola en diagonal.

Ese movimiento de degradación progresiva encuentra su expresión máxima en el infierno. Es interesante en este sentido que en el “Infierno” el movimiento se traducirá en la inmovilización de los cuerpos. Y los cuerpos se paralizan de un modo particular. Los aparatos de tortura son instrumentos musicales. ¿Cómo explicar esta irrupción del motivo musical transfigurado en elemento de tortura? Si se trata de un infierno

“musical” y si los instrumentos musicales son aquí herramientas de inmovilidad, la música se liga evidentemente a cierta idea de liberación de la movilidad de los cuerpos. La música profana, aquella que se excede de los límites impuestos por la razón y la relación con la religión, resulta de entre las artes quizá la más peligrosa. Los instrumentos musicales utilizados como elementos de tortura que tienden a la inmovilidad, a la sujeción, resultan aún más terribles que cualquier otro elemento, ya que serían justamente los destinados a la liberación y goce de los afectos. La música corona un movimiento ascendente en términos de placer y movimiento. Obviamente, esta coronación sucede en su inversión, la música será utilizada como elemento de martirio en tanto es un elemento que, en el mundo cotidiano, se encontraría absolutamente alejado de esta noción. Este rasgo acerca y aleja el infierno musical a otros infiernos que pueblan el universo de Bosco. A diferencia de otros infiernos temáticos, donde un determinado pecado es castigado extremando su propia esencia, aquí encontramos referencias a distintos temas relativos a la representación del pecado, pero todos reunidos en el esquema común de lo musical. Se trata de una condena general al mundo esclavizado por los sentidos, y en este sentido, pensar la música como patrón movilizador de los afectos no resulta arbitrario.<sup>2</sup> La música conforma así el espacio semántico privilegiado para establecer el vínculo con el desvarío. Este ascenso se da a través de la emergencia de una música ligada al espectáculo y la excitación sensorial.

Así como la fuente de la vida en la tabla del “Paraíso” y el estanque de las mujeres en el “Jardín”, el centro de la tabla lo ocupa el “hombre árbol”, cuyas raíces terminan sobre unos botes que parecen mantener costosamente el equilibrio sobre un lago congelado. La imagen resulta elocuente, ya que las raíces, aquello que sostendría y fijaría sobre la tierra, se encuentran sobre barcos. El árbol funciona como metáfora del orden y el sostén, de aquello que tiene un origen claro y asentado, firme. Aquí aparece desfondando el espacio del sostén, poniendo en su lugar el motivo del barco, ya asociado a la deriva y a la locura. El lago se encuentra congelado. Se trata nuevamente de la inmovilidad de lo esencialmente móvil. De todos modos el agujero en el cual se hunde una figura, da cuenta de la fragilidad del hielo. El hielo es así simulacro de sostén surcado originariamente por el agua. Se trata de poner en el lugar de la fundación, de la verdad, del origen, elementos que tornen inseguras cualquiera de estas figuras.

El tríptico se inserta así en el problema del vínculo entre música y pintura en términos de “lo representado”. Trabaja el problema de la música a nivel temático, es decir, como objeto de representación. Se trata de una relación genérica: la música en general, como práctica y como lenguaje, deviene objeto de la pintura. Particularmente todo un universo de sentido ligado a la práctica musical, la diversión, el goce de los afectos, la laicización del mundo, aparecen como síntesis del origen de la corrupción mundana. Así la música se convierte en el tópico que permite a Bosco ligar ese aparente goce inocente de los placeres, goce fuera de control, al castigo infernal.

\*\*\*

La obra de Cetta parte de una primera analogía estructural, la construcción en tres partes más o menos diferenciadas, que permiten pensar rápidamente la analogía con el tríptico. La primera parte se extiende hasta el minuto 2:58, la segunda aproximadamente

---

<sup>2</sup> A su vez la música se vincula con el agua en la descripción etimológica del término que ofrecen algunos tratados medievales sobre la música. Cfr. O. Cullin, *Breve historia de la música en la Edad Media*, particularmente el capítulo 2 de la primera parte, “Las musas, la fragua y el agua”.

hasta el minuto 6:46. Cada sección se extiende aproximadamente un minuto más que la anterior, y pueden dividirse a su vez en dos momentos cada una. Una lectura del tríptico de izquierda a derecha nos relata una progresiva caída, comienza en el paraíso, luego el jardín que narra la locura humana, y por último el infierno. En la obra musical, sin embargo, el recorrido de las tablas del tríptico es diferente. Cetta parte de la tabla central, el “Jardín”, luego se desplaza hacia el “Infierno” y por último al “Paraíso”. El movimiento espiralado, una lectura que parte del centro y luego se desliza hacia un lado y otro, nos permite pensar una figura que recorre la obra electroacústica y también la obra del Bosco.

La primera sección, el “Jardín”, tiene dos momentos diferenciados. Hasta el minuto 1:45 encontramos una progresiva multiplicación de elementos sonoros, que construyen un crescendo que alcanza su cumbre en el minuto 1:01, donde la aparición de un sonido que parece remitir a una campana, marca el cambio de carácter de esta primera sección. Los elementos que están presentes aquí remiten al elemento acuático. Podrían ser pequeños seres jugando en el agua, con el carácter fugaz, móvil y al mismo tiempo múltiple que caracteriza la escena del jardín. Resulta complejo distinguir en ese motivo, que atraviesa toda la primera sección, un objeto sonoro identificable, claro, más bien nos remite a esa mezcla de cuerpos, con su apariencia inocente y despreocupada, que poblaban la tabla central del tríptico de Bosco. En la segunda parte de esta primera sección (que se extiende del minuto 1:46 hasta el 2:58) los elementos de la primera parte pasan a un segundo plano, y se introduce un motivo que realiza un movimiento pendular, en un registro grave, como si se tratara de un *glissando* sobre el arpa de un piano del agudo al grave. Este elemento, que como tal tiene un carácter menos difuso que el motivo que se mantiene en el registro agudo y que asociamos al juego acuático, se hace patente como una amenaza. Quiebra el carácter lúdico que poseía hasta ese momento la primera sección e introduce un elemento perturbador. Así como en la obra de Bosco, cada sección anunciaba la siguiente, también aquí podríamos pensar que esta deriva de la segunda parte de la primera sección, anuncia el siguiente momento “infernial”. Lo mismo sucede con la introducción de un sonido grave continuo, estático, que subyace a los sonidos agudos y móviles. También aquí podríamos señalar en este elemento una progresiva visibilidad de aquello que subyace a la escena festiva del “Jardín”. El movimiento de vaivén, ya presente en esta segunda parte de la primera sección, se mostrará progresivamente como motivo subyacente e hilo conductor que une las distintas secciones. El desvarío, el movimiento que no encuentra punto de apoyo, puede convertirse en otra máscara posible para la locura.

La segunda sección que señalamos aproximadamente a partir del minuto 2:58 representa la tabla de la derecha, el “Infierno”. Se inicia con cierto borramiento de los elementos sonoros, que acerca los primeros segundos de esta sección al silencio. Se trata de una interpretación diferente del infierno “musical”. Recordemos que en el análisis de la tabla indicamos que la presencia de la música y su relación con lo infernal se vinculaba con la inversión de los efectos de la música. Si en la vida cotidiana ésta expresaba el espacio de goce y liberación de los afectos, en el infierno los instrumentos musicales sirven de herramientas para el sufrimiento y la sujeción. En este caso, la presencia de este prelude silencioso que marca la entrada al “Infierno” podría interpretarse también como inversión, pero en este caso de la posibilidad perceptual misma de la música como hecho sonoro. De todos modos, no se trata de un silencio absoluto. Se trata de una remisión a la condición del silencio como límite de lo sonoro. Lo que permanece en estos primeros segundos es la pulsación de un sonido con una estructura que marca el descenso del agudo al grave, que remite al *glissando* ya

señalado en el comienzo de la segunda parte de la primera sección. La pulsación también anuncia una progresiva visibilidad de la sensación de vaivén.

El “Infierno” también puede subdividirse en al menos dos momentos. Un primer momento se extiende desde el minuto 2:58 hasta el 5:08. Esta parte, remite formalmente a la primera parte del “Jardín”. Encontramos claramente la misma relación de progresiva de apertura y cierre. Los elementos que se van agregando a esta primera parte poseen características en común. Se trata en casi todos los casos de sonidos iterados, aunque con diferentes velocidades de iteración. En el agudo, en general, encontramos repeticiones a mayor velocidad, mientras que en el registro más grave las iteraciones son más espaciadas, pero al mismo tiempo más persistentes. Junto con estos elementos de repetición, se introducen sonidos que remiten a un movimiento circular o espiralado, al modo de sirenas. En todos los casos, se trata de variaciones sobre el problema del movimiento de vaivén que indicábamos como motivo subyacente a todas las secciones. El segundo momento del “Infierno” se inicia también con un pequeño momento casi silencio y la aparición de un elemento sonoro que puede pensarse como el sonido de una hamaca de niños, una hamaca de parque con el ruido característico del roce del hierro. Aparecen a su vez estallidos que nos recuerdan las explosiones presentes en la parte superior de la tabla.

El “Paraíso” parece iniciarse con la aparición de sonidos que remiten a campanas, pero que se asemejan al sonido que señalamos como *hamaca*, tal vez procesado en relación con este *tópico* de lo religioso ligado al sonido de campanas. También retornan las *explosiones* pero en un nuevo espacio que impide el vínculo con lo aterrador. La preeminencia en el “Paraíso” de los objetos sonoros en el registro agudo, también permiten tejer vínculos con la ascensión y la relación con un paraíso en términos de alturas. La longitud de esta tercera sección, permite pensar el horizonte del paraíso como espacio de llegada. Se trata de la sección que tal vez utilice menor cantidad de elementos divergentes, y sin embargo es aquella donde la falta de *conflictividad* entre los elementos permite una extensión mayor en el tiempo. Este cambio en la estructura del tríptico cambia absolutamente la interpretación bosquiana de la situación del “Jardín”. Recordemos que allí se trataba de un progresivo descenso que finalizaba en el infierno. Al ubicar el “Paraíso” luego del infierno, se abre una posibilidad redentora ausente en el universo bosquiano. Todos los elementos que prefiguran el infierno en la sección del jardín, y que entran en conflicto y se superponen en la sección infernal, se reiteran en el paraíso pero transfigurados en dobles angelicales.

Al consultar al compositor respecto de las relaciones formales y temáticas que inspiraban la obra, Cetta nos indicaba que la relación con la obra del Bosco era por un lado formal. Resulta clara la división en tres secciones, donde cada sección remite a una tabla del tríptico. Pero no se limita sólo a esta relación formal. También se trata de una reelaboración del universo simbólico que el Bosco despliega en la obra. La presencia de la obra pictórica en la composición musical excede así las relaciones representativas y formales que intentamos presentar hasta aquí. Entra en conexión con cierto espacio de exploración donde contenidos inconscientes se ponen en juego como elementos y objetos a ser utilizados en la composición.

\*\*\*

## BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. "Dossier: Música y Tecnología." *Lulé*, Año 1, Nº 3, 1992.
- BOSING, W. *El Bosco. Entre el Cielo y el Infierno*. Hamburg: Taschen, 1989.
- CACCIARI, M. *El dios que baila*. Traducido por V. Gallo. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- CULLIN, O. *Breve historia de la música en la Edad Media*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- DELEUZE, G., y F. Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por J. Vázquez. Valencia: Pre-textos, 2002.
- FOUCAULT, M. *Historia de la locura en la época clásica, vol. I*. Traducido por J. J. Utrilla. Buenos Aires: FCE, 2004.
- FUBINI, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1993.
- GAUFFRETEAU-SÉVY, M. *Hieronymus Bosch. "El bosque"*. Barcelona: Editorial Labor, 1973.
- HEIDEGGER, M. *Caminos de bosque*. Traducido por H. Cortés y A. Leyte. Madrid: Alianza, 1996.
- NANCY, J.-L. *Las musas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
- PLATON. *Diálogos I. Apología de Sócrates. Critón. Eutifrón. Ion. Lisis. Cármides. Hippias Mayor. Hippias Menor. Laques. Protágoras*. Madrid: Gredos, 1982.

\*\*\*

**Guadalupe Lucero**. Profesora de Filosofía (UBA) y Master en Estética y Teoría del Artes Contemporáneo (UBA). Actualmente finaliza sus estudios de doctorado en la Universidad de Buenos Aires, sobre el problema de la música en la obra de Gilles Deleuze. Es profesora de Filosofía y Estética en las carreras de Artes Multimediales y Artes Audiovisuales en el IUNA y auxiliar docente de Estética en las carreras de Filosofía y Artes en la UBA. Ha publicado numerosos artículos sobre filosofía contemporánea, estética musical y filosofía del arte contemporáneo en revistas especializadas y números colectivos.

\*\*\*