



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA

SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

DOCTORADO EN MÚSICA

ÁREA COMPOSICIÓN

LAS REFLEXIONES SOBRE EL PADRE NUESTRO DE SIMONE WEIL, COMO BASE
DE INVESTIGACIÓN E INSPIRACIÓN PARA LA COMPOSICIÓN MUSICAL

Doctorando: Luis Alberto Mariño Fernández

REGISTRO: 08-17400-0

Director: Dr. Pablo Cetta

Dedicatoria

Primeramente, quiero dedicarles esta tesis a mis padres, porque ellos han dado mucho de sí mismos, creciendo dentro de una dictadura totalitaria y viviendo en un país malogrado y podrido, siempre fueron ejemplo de entrega al trabajo y a la familia. A mi hermana María de Lourdes porque gracias a su paciencia y ejemplo comencé a leer y cultivar mi espíritu. A ese primer círculo de amigos de mi hermana donde conocí mucho de literatura, filosofía y espiritualidad. A Anamely Ramos por ser la primera que me presentó textos de Simone Weil, y de la mano de la cual conocí el texto central de la tesis, las reflexiones sobre el Padre Nuestro. Al grupo de artistas y amigos que desde el primer retiro que hicimos en donde leímos los textos de Weil, hemos continuado creando y articulándonos para distintos proyectos.

A la secretaría de la UCA por acogerme recién llegado al país y donde pude dar los primeros pasos para el doctorado. A Julián Mosca por la lectura, sugerencias y por siempre estar dispuesto a ayudar. Al Padre Fernando Ortega por tantas horas de atención, lectura, sugerencias y por tanta humildad y delicadeza. A mi tutor el maestro Pablo Cetta porque a pesar de ser un tema complejo y quizás distante de sus prioridades de estudio, me ha dado espacio no solo académico (con el necesario y bienvenido rigor) sino también personal.

A Micaela mi esposa, porque me ha acompañado en todo este proceso, porque a pesar del sacrificio del día a día me transmite la paciencia y la fortaleza que nace del amor. A mis hijos José Julián, Lucas y Cecilia, porque ellos son el centro de tantas horas de espera, cuidados, juegos, porque de ellos recibo el misterio. Y finalmente a San José, porque es un santo lleno de silencios, humildad y trabajo, porque es el patrono de mi primera iglesia, en Paraíso, Cienfuegos, donde comencé a conocer y vivir la belleza de la amistad comunitaria.

Índice

DEDICATORIA	2
ÍNDICE	3
CAPÍTULO I	7
1. PRESENTACIÓN DE LA TESIS	7
1.1 INTRODUCCIÓN	7
1.1.1. Breve reseña biográfica de Simone Weil	8
1.1.2. Contexto de las reflexiones “Sobre el Pater”	9
1.2. OBJETIVOS Y MARCO TEÓRICO DE LA INVESTIGACIÓN	11
1.3. JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	13
1.4. ESTRUCTURA GENERAL	15
1.5. SIMONE WEIL: ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DE SU PENSAMIENTO	17
1.5.1. Introducción	17
1.5.2. La desnudez de su estilo	17
1.5.3. El diálogo como gnosis trascendente	18
1.5.4. El concepto de atención contemplativa	18
1.5.5. La belleza	20
1.5.6. Conclusión	21
CAPÍTULO II	23
2. LAS REFLEXIONES SOBRE EL PADRE NUESTRO DE SIMONE WEIL	23
2.1. INTRODUCCIÓN	23
2.2. PRIMERA PARTE: “NUESTRO PADRE QUE ESTÁ EN LOS CIELOS”	23
2.3. SEGUNDA PARTE: “SEA SANTIFICADO TU NOMBRE”	27
2.4. TERCERA PARTE: “QUE VENGA TU REINO”	29
2.5. CUARTA PARTE: “HÁGASE TU VOLUNTAD”	31
2.6. QUINTA PARTE: “IGUALMENTE EN EL CIELO Y EN LA TIERRA”	34
2.7. SEXTA PARTE: “NUESTRO PAN, QUE ES ETERNO, DÁDNOSLO HOY”	36
2.8. SÉPTIMA PARTE: “Y PERDÓNANOS NUESTRAS DEUDAS ASÍ COMO NOSOTROS HEMOS PERDONADO A NUESTROS DEUDORES”	39
2.9. OCTAVA PARTE: “Y NO NOS DEJES CAER EN LA PRUEBA, MAS LÍBRANOS DEL MAL”	43
2.10. CONCLUSIÓN	47

CAPÍTULO III.....	49
3. EL CONCEPTO DE ATENCIÓN Y SU RELACIÓN CON LA ESCUCHA.....	49
3.1. INTRODUCCIÓN	49
3.2. EL CONCEPTO DE ATENCIÓN EN SIMONE WEIL.....	50
3.2.1. INTRODUCCIÓN: UN BOSQUEJO PRELIMINAR DEL CONCEPTO DE ATENCIÓN	50
3.2.2. DEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE ATENCIÓN	55
3.2.3. DISCRIMINACIÓN DE LA VOLUNTAD.....	56
3.2.4. DIRECCIÓN DE LA ATENCIÓN	57
3.2.5. MÉTODO	58
3.2.6. INTELIGENCIA Y HUMILDAD.....	60
3.2.7. IMPOSIBILIDAD Y CONTRADICCIÓN.....	62
3.2.8. CONCLUSIÓN	63
3.3. LA ATENCIÓN Y LA ESCUCHA.....	65
3.3.1. INTRODUCCIÓN.....	65
3.3.2. EL SERIALISMO INTEGRAL. ¿OTRAS FORMAS DE ESCUCHA?	65
3.3.3. EL CAMBIO DE PARADIGMA QUE NOS PROPONE CAGE.....	68
3.3.4. LA APERTURA A LA BELLEZA DEL MUNDO COMO SACRAMENTO	69
3.3.5. ESCUCHAR AL MUNDO	72
3.3.6. CONCLUSIÓN	74
CAPÍTULO IV	75
4. EL TIEMPO Y LA ESCUCHA.....	75
4.1. INTRODUCCIÓN.....	75
4.2. EL CONCEPTO DE TIEMPO DE ILYA PRIGOGINE.....	75
4.2.1. EL TIEMPO MECÁNICO VERSUS EL TIEMPO TERMODINÁMICO	75
4.2.2. EL TIEMPO IRREVERSIBLE.....	76
4.2.3. CONCLUSIÓN: COMPLEJIDAD E IRREVERSIBILIDAD	78
4.3. TRES COMPOSITORES QUE REFLEXIONAN SOBRE EL TIEMPO Y LA ESCUCHA.....	78
4.3.1. INTRODUCCIÓN	78
4.3.2. TIEMPO VIVENCIAL, DOS SOLUCIONES.....	79
4.3.3. INTERSECCIONES, POSIBILIDADES E INCERTIDUMBRE.....	83
4.3.4. CONCLUSIÓN.....	85

CAPÍTULO V.....	87
5. EXPOSICIÓN DE LAS OBRAS MUSICALES.....	87
5.1. FUNDAMENTACIÓN GENERAL DE LAS OBRAS	87
5.1.1. INTRODUCCIÓN	87
5.1.1.1. BREVE CONTEXTO HISTÓRICO CULTURAL	87
5.1.1.2. SERIALISMO Y ALEATORISMO: DOS CAMINOS HACIA LOS LÍMITES.....	88
5.1.1.3. MATRICES Y CONTINUUM: UNA APROXIMACIÓN DESDE EL PENSAMIENTO DE TREVOR WISHART	90
5.1.2. MODELO ESTRUCTURAL: UNA PERMANENTE TENSIÓN.....	93
5.1.3. DESCRIPCIÓN GENERAL DE LOS MODELOS ESTRUCTURALES DE LAS OBRAS	95
5.1.4. CONCLUSIÓN.....	99
5.2. EXPOSICIÓN Y ANÁLISIS DE LAS OBRAS PARA VIOLÍN SOLO.....	101
5.2.1. CINCO PIEZAS PARA VIOLÍN SOLO: “SECUENCIAS DE SILENCIO”	101
5.2.1.1. INTRODUCCIÓN	101
5.2.1.2. PRIMERAS SECCIONES DE LAS PIEZAS “SECUENCIA DE SILENCIO” ...	102
5.2.1.3. SEGUNDAS SECCIONES DE LAS PIEZAS “SECUENCIA DE SILENCIO” ..	103
5.2.1.4. SECUENCIA DE SILENCIO I	104
5.2.1.5. SECUENCIA DE SILENCIO II	108
5.2.1.6. SECUENCIA DE SILENCIO III.....	111
5.2.1.7. SECUENCIA DE SILENCIO IV	116
5.2.1.8. SECUENCIA DE SILENCIO V.....	118
5.2.1.9. CONCLUSIÓN.....	123
5.2.2. <i>Cinco piezas para violín solo: “Preludios al Paisaje”</i>	124
5.2.2.1. <i>Introducción: una poética relacionada con la escucha del paisaje sonoro</i>	124
5.2.2.1.1. <i>Sobre el Paisaje Sonoro: algunas herramientas de análisis.....</i>	125
5.2.2.2. <i>Introducción: Preludios para violín solo</i>	127
5.2.2.2.1. <i>Descripción de algunos elementos técnicos: Glissando</i>	127
5.2.2.2.2. <i>Registro instrumental.....</i>	128
5.2.2.2.3. <i>Superposición de instrucciones</i>	129

5.2.2.2.4.	<i>Conclusión</i>	131
5.2.2.3.	<i>Análisis general de los cinco preludios</i>	132
5.2.2.3.1.	<i>Preludio I</i>	132
5.2.2.3.2.	<i>Preludio II</i>	135
5.2.2.3.3.	<i>Preludio III</i>	136
5.2.2.3.4.	<i>Preludio IV</i>	139
5.2.2.3.5.	<i>Preludio V</i>	143
5.2.2.3.6.	<i>Conclusión</i>	145
5.2.3.	<i>Sonatina para violín solo: “Paisaje Interior”</i>	148
5.2.3.1.	<i>Introducción</i>	148
5.2.3.2.	<i>Primer movimiento</i>	148
5.2.3.3.	<i>Segundo Movimiento</i>	151
5.2.3.4.	<i>Tercer movimiento</i>	155
5.2.3.5.	<i>Conclusión</i>	158
5.3.	EXPOSICIÓN DE LA OBRA PARA ORQUESTA DE CUERDAS: “NUESTRO PADRE QUE ESTÁ EN LOS CIELOS”	160
5.3.1.	INTRODUCCIÓN	160
5.3.2.	PRIMERA PARTE: “ENVUELTOS EN AMOR”	162
5.3.3.	SEGUNDA PARTE: “AUSENCIA: ESTÁ EN LOS CIELOS”	167
5.3.4.	TERCERA PARTE: “IDOLATRÍA: FALSO DIOS”	172
5.3.5.	CUARTA PARTE: “IMPOSIBILIDAD”	179
5.3.6.	QUINTA PARTE: “POSIBILIDAD: CAMBIAR LA MIRADA”	180
5.3.7.	SEXTA PARTE: “DISTANCIA INFINITA”	186
5.3.8.	SÉPTIMA PARTE: “FELICIDAD Y PUREZA”	192
5.3.9.	CONCLUSIÓN	197
BIBLIOGRAFÍA		201

Capítulo I

1. Presentación de la tesis

1.1 Introducción

La presente tesis doctoral busca, en primer lugar, la creación de obras musicales inspiradas en la primera oración de los cristianos, el “Padre Nuestro”. Y como horizonte y guía conceptual elegimos un magnífico y sintético texto “Sobre el Pater” de la mística y filósofa francesa Simone Weil. A partir de adentrarnos en este análisis y sobre todo en la propuesta hermenéutica de Weil sobre esta oración, buscamos establecer una relación entre el pensamiento de Simone Weil y el pensamiento musical contemporáneo, como base o plataforma conceptual para la creación musical.

Nuestra aproximación al pensamiento de Weil está centrada primeramente en sus reflexiones “Sobre el Pater”. Es un escrito muy sintético, que pretendemos nos guíe y sea la base conceptual y la inspiración para la composición de obras musicales que se relacionen directa o indirectamente con la oración del “Padre Nuestro”. Además de encontrar inspiración y guía conceptual en este texto, nos proponemos exponer el concepto de atención que Weil desarrolla y que consideramos es uno de sus aportes centrales en la filosofía contemporánea. A partir de la exposición del concepto de atención buscamos encontrar la relación con las definiciones y paradigmas de la música contemporánea, haciendo énfasis en el pensamiento de algunos de los compositores más influyentes (en el marco de la música académica contemporánea) de la segunda mitad del pasado siglo.

Pero: ¿Por qué comenzar a partir de las reflexiones de Weil sobre la oración del Padre Nuestro? Consideramos que en ellas aparecen y se desarrollan ideas y conceptos que renuevan la comprensión de esta tradicional oración cristiana. El pensamiento de Weil se despliega en el horizonte del pasado siglo como una de las voces más originales. Su forma de entender al hombre y su relación con el mundo y con Dios, y su original articulación de las cuestiones fundamentales sobre la verdad, el bien y la belleza forman un tejido conceptual que en el pasado siglo y en el presente siguen generando influencia. Su pensamiento condensado en estas reflexiones (“Sobre el Pater”) y la articulación de estas ideas con otros textos suyos nos abren la posibilidad de relación para finalmente proponer un proyecto compositivo donde se articula el pensamiento musical contemporáneo.

A pesar de los diversos estudios realizados sobre la vida y la obra de Weil, creemos es necesario ahondar en las implicancias de sus conceptos en la estética y en este caso en la creación musical. Esto no quiere decir que pretendemos recrear el “gusto musical” de Weil, o crear obras a partir de ejemplos, o referencias puntuales que aparecen en sus escritos. Las obras musicales, y la investigación en general, quieren ser un medio para un renovado encuentro con la primera oración cristiana, bajo la influencia interpretativa de Weil.

Por lo tanto, la presente tesis se estructura de la siguiente forma: un primer capítulo desde el cual presentamos los objetivos centrales y la estructura de la tesis. Un segundo capítulo en donde presentamos y analizamos las reflexiones sobre la oración del Padre Nuestro de Weil. Un tercer capítulo donde se expone el concepto de atención de Weil y posteriormente se establece una relación con la escucha. Un cuarto capítulo donde se analiza el concepto de tiempo y se profundiza en las ideas sobre el tiempo musical de varios compositores. Un quinto capítulo en donde se expone el proyecto compositivo, su relación con la investigación precedente y las obras compuestas.

Más adelante ampliamos la información sobre la estructura general de la tesis. A continuación, presentamos una breve reseña biográfica sobre Simone Weil y sobre el contexto en que fueron escritas las reflexiones sobre el Padre Nuestro.

1.1.1. Breve reseña biográfica de Simone Weil

Simone Weil nació en París, el 3 de febrero de 1909. Se gradúa del bachillerato en letras en junio del 1924 con solo 15 años. En 1931 egresó como agrégée de filosofía y fue nombrada en el liceo de señoritas de Puy. A pesar de estar nombrada para desempeñarse como profesora en varias instituciones, decide tomar una licencia para hacer una experiencia de vida obrera. Entre los años 1934 y 1935 trabajó en distintas fábricas. En 1935 terminada su licencia vuelve a las aulas solo un breve tiempo porque en 1936 viaja a Barcelona para participar y poder juzgar por sí misma la guerra civil española. Estuvo varias semanas en el frente de Cataluña junto a los republicanos y pudo experimentar los desastres y contradicciones de la guerra.

Entre 1937 y 1939 retoma el trabajo académico, pero siempre con interrupciones por problemas de salud. En 1940 decide abandonar París y se instala en Marsella. En 1941 conoce al Padre R.P. Perrin, con quien sostiene una hermosa amistad y una valiosa correspondencia a través de la cual conocemos sus últimas ideas y ensayos como es el caso de su “Autobiografía espiritual” (WEIL, 1954, p. 28). El Padre Perrin, la pone en contacto con Gustave Thibon quien, a petición de Weil, la recibe como una obrera en su estancia y comienza una amistad que será uno de los

pilares fundamentales para conocer la mayoría de sus escritos y reflexiones. Las cartas y los ensayos enviados al Padre Perrin y los escritos dejados a Gustave Thibon quien los editará, ordenará y publicará años después de su muerte, son las obras que más atestiguan sus últimas reflexiones filosóficas y espirituales.

A fines de junio de 1942 estando en Nueva York con su familia insistió para volver a Europa y ayudar en tan caótica situación política (segunda guerra mundial) y fue encargada a una misión a Inglaterra por el gobierno provisional francés. En Londres desempeña varias tareas redactando en paralelo, una larga memoria sobre los derechos y deberes recíprocos o conjuntos del Estado y del hombre. Su salud se debilita y en 1943, es trasladada a un centro de salud en Kent donde muere el 24 de agosto de 1943. Después de esta breve reseña biográfica, queremos presentar con más detalles el entorno desde donde surge el texto sobre el Padre Nuestro.

1.1.2. Contexto de las reflexiones “Sobre el Pater”

En la extensa carta titulada “Autobiografía espiritual” que Weil le envía al Padre Perrin se pueden entender con bastante transparencia, los pilares y las convicciones de su actuar. Lo primero que destaca casi contradictoriamente es su afirmación. “Puedo decir que en toda mi vida jamás, en ningún momento, he buscado a Dios” (WEIL, 1954, p. 28). Sin embargo, explica que eso no le impidió desde la más temprana adolescencia seguir con mucha intensidad el modelo cristiano. Después de la terrible experiencia en la fábrica Renault donde según sus palabras recibió “para siempre la marca del esclavo” (WEIL, 1954, p. 32). Simone Weil tiene varias experiencias en distintos lugares y espacios religiosos que la conducirán a profundizar más en el pensamiento de inspiración cristiana.

A continuación, Weil nos narra una de sus primeras experiencias espirituales.

En 1937 pasé en Asís dos días maravillosos. Sola en la pequeña capilla románica del siglo XII de Santa María degli Angeli, incomparable maravilla de pureza, donde San Francisco oró a menudo, algo más fuerte que yo me obligó, por primera vez en mi vida, a ponerme de rodillas.

(WEIL, 1954, p. 33).

Después de esta corta experiencia, en el siguiente año pasa diez días en Solesmes. Ahí vive los últimos días de Pascuas y sigue cada rito con mucha atención a pesar de tener unos dolores intensos de cabeza. En esa corta temporada conoce a un joven que le mostrará la poesía mística

inglesa del siglo XVII y un poema llamado “Amor” que será el antecedente espiritual de la relación de plegaria que después de algunos años revive con la oración del Padre Nuestro.

Refiriéndose a la experiencia con este poema dice:

Muchas veces, en el momento culminante de violentas crisis de dolores de cabeza, me puse a recitarlo aplicando toda mi atención y adhiriéndome con toda mi alma a la ternura que encierra. Creía recitarlo solamente como bello poema, pero sin saberlo esa recitación tenía la virtud de una plegaria. En el curso de una de esas recitaciones, como ya se lo escribí, Cristo mismo descendió y se apoderó de mí.

(WEIL, 1954, p. 34).

Este encuentro personal la marcó totalmente y posibilitó que años después viviera una experiencia parecida rezando el Padre Nuestro.

Residiendo en la estancia de Gustave Thibon y trabajando en el campo comenzó a recitar el Padre Nuestro seducida por la “dulzura” de esta oración en su versión en griego y se impuso todas las mañanas recitarlo. “Todos los días antes de empezar el trabajo recitaba el Pater en griego, y lo repetía a menudo en la viña. Desde entonces me impuse como única práctica recitarlo una vez cada mañana con atención absoluta” (WEIL, 1954, p. 32). Durante el ejercicio de esta práctica diaria Weil desarrolla la experiencia contemplativa vivida años antes cuando recitaba el poema “Amor”. En un amplio sentido, podemos decir, que esta experiencia espiritual marcará y sustentará el sentido de los últimos años de su vida y obra.

El texto “Sobre el Pater” fue redactado en Ardèche en paralelo a las experiencias relatadas. Según sus propias conclusiones de las reflexiones: “Esta oración contiene todas las demandas posibles, no se puede concebir una plegaria que no esté encerrada en ella” (WEIL, 1954, p. 166). Teniendo en cuenta esto, pudiéramos también analizarlo como un resumen claro y sintético de su pensamiento o testimonio espiritual. El texto comienza con la cita en griego de cada verso del “Padre Nuestro” (la traducción directa de la versión francesa de Weil la colocan los editores) y después de cada verso Weil hace comentarios de diferente longitud, pero en general, son reflexiones cortas con clara intención de síntesis. El texto tiene ocho partes siguiendo los versos de la oración y un comentario conclusivo en el cual reflexiona y analiza la estructura general de la oración.

Para terminar esta breve reseña queremos citar un párrafo donde ella explica su experiencia contemplativa cuando recitaba cada día esta oración. Esta concepción de la atención

contemplativa unida a otras ideas derivadas, serán el centro desde donde articulamos su experiencia con el pensamiento musical y con las obras compuestas para este proyecto.

A veces ya las primeras palabras arrancan mi pensamiento de mi cuerpo y lo transportan a un lugar fuera del espacio desde el cual no hay perspectiva ni punto de vista. El espacio se abre. La infinitud del espacio ordinario de la percepción es reemplazada por una infinitud a la segunda y algunas veces a la tercera potencia. Al mismo tiempo esta infinitud de infinitud se llena totalmente de silencio, un silencio que no es ausencia de sonido, que es objeto de una sensación positiva, más positiva que la del sonido. Los ruidos si los hay, solo me llegan después de haber atravesado ese silencio.

(WEIL, 1954, pp. 36-37).

1.2. Objetivos y marco teórico de la investigación

Teniendo en cuenta que se trata de una tesis de composición musical es importante aclarar la dualidad que se manifiesta al definir los objetivos. El objetivo final es la composición musical, pero las obras musicales surgen y pretenden propiciar un acercamiento a la oración del Padre Nuestro. Por lo tanto, debemos comenzar por exponer el texto de Weil sobre esta oración y los demás conceptos de ella como fundamento de la novedad de esta aproximación. Es por ello que dedicamos el segundo capítulo a la presentación y análisis de las claves interpretativas sobre el Padre Nuestro que nos aporta Weil. Nos enmarcamos en sus aportes, pero no intentamos exponerlos en un contexto más amplio, dado que esto nos llevaría a un desarrollo que articule distintos campos de saber y distintos autores, entre la teología, la filosofía y la estética. Siendo nuestro centro la creación musical inspirados en la oración del Padre Nuestro, primeramente, ofrecemos una exposición de los textos centrales y un análisis de ellos para luego relacionarlos con el campo estético propio del compositor.

El texto “Sobre el Pater” de Weil posibilita una diversidad de acercamientos y una infinidad de propuestas. Es por eso que no es nuestro objetivo establecer en la presente tesis, un modelo arquetípico, sino exponer las relaciones que encontramos y que nos conducen a la creación de las obras musicales. En este camino encontramos algunos puntos de apoyo en el pensamiento de compositores que en la segunda mitad del pasado siglo expusieron su pensamiento musical para justificar sus novedosas aproximaciones sobre el campo musical. Es por ello que después de exponer los textos centrales de Weil, establecemos relaciones primeramente con la definición de música de Cage. Las claves conceptuales que nos proporciona Cage nos permiten

iniciar una aproximación abierta entre la experiencia estética y religiosa, como fundamento y horizonte espiritual de las obras musicales. Pero igualmente, queda abierta la definición concreta de las obras musicales, para establecer modelos concretos y puntos de apoyo ahondamos en el concepto de tiempo musical.

Seguidamente presentamos y aclaramos la base conceptual desde la cual asumimos el concepto de tiempo para posteriormente relacionarlo con el tiempo musical. Dado que el campo de las ciencias o en general el de la filosofía relacionada con el pensamiento científico, influencia siempre de diversas formas el marco conceptual de la música comenzamos, presentando el concepto de tiempo del científico I. Prigogine. La particular visión de Prigogine sobre este concepto, ejerció una influencia notoria más allá del campo de las ciencias. Y sobre todo en un contexto en donde se buscaban renovar las claves interpretativas, y los fundamentos musicales y artísticos. A partir de presentar el concepto de tiempo de Prigogine podemos establecer nexos más claros con las ideas sobre el tiempo y la música de autores como; K. Stockhausen, S. Reich y G. Grisey. Y finalmente establecer un contexto o marco de referencias entre el concepto de atención de Weil, la atención relacionada con la escucha y el concepto de tiempo musical.

Finalmente abordamos los fundamentos técnicos de las obras compuestas y su relación con los conceptos previamente expuestos. A partir de que exponemos los pilares estructurales que condicionan la creación de las obras musicales, comenzamos la descripción analítica de las obras compuestas para la presente tesis. Como son varios ciclos de piezas, nos detenemos en cada uno, establecemos sus características y concluimos con las indicaciones principales de interpretación. En cada conclusión parcial volvemos a establecer la relación con el pensamiento de Weil.

Por lo tanto, nuestro primer objetivo es: la presentación y exposición del pensamiento de Simone Weil, tomando como referencia central sus reflexiones sobre la oración del Padre Nuestro. A partir de presentar y exponer desde la centralidad de sus reflexiones sobre la primera oración cristiana, nuestro segundo objetivo es: profundizar en el concepto de atención, dada la centralidad que ocupa en el pensamiento de Weil y la posibilidad de articulación con disímiles campos de pensamiento. Después de aclaradas las claves interpretativas que nos aporta Weil sobre este concepto, nuestro tercer objetivo es: articular el concepto de atención de Weil con el pensamiento musical contemporáneo. Como parte y extensión de la fundamentación de la relación del concepto de atención de Weil con el pensamiento musical, y como preámbulo de la justificación y presentación de las técnicas utilizadas para la composición de las obras

musicales proponemos enfocarnos como cuarto objetivo en: el concepto de tiempo y su relación con la escucha. Y finalmente el quinto objetivo es: la presentación de las obras creadas, en donde analizamos sus fundamentos técnicos y sus relaciones con los objetivos anteriores.

1.3. Justificación de la investigación

Si bien los escritos de Simone Weil son en la actualidad un referente importante, todavía su pensamiento sigue generando inspiración y debate en los disímiles temas que ella abordó. Aunque ya se han editado sus cuadernos y se reeditan los principales libros publicados después de su muerte, generalmente ediciones que seleccionan de sus apuntes, cartas, ensayos, justo en estas últimas décadas comienzan a ser objetivos frecuentes de estudio. Por lo general se abordan sus temas más recurrentes estableciendo una separación un tanto artificial (como ya han señalado varios investigadores) entre los primeros escritos más políticos y los escritos más místicos. Sin embargo, en su pensamiento no existe en modo alguno esta separación, podemos ver que, en los últimos escritos cercanos a su temprana muerte, Weil sigue pensando lo social y lo espiritual desde una articulación que a nuestro modo de ver le devuelve a ambos ámbitos su posibilidad de relación y por lo tanto su necesidad de articulación.

Dada su temprana muerte y su inusual vida, que no estuvo consagrada a la academia y a la publicación de su pensamiento (casi todos sus escritos fueron publicados post-mortem) se ha retardado la asimilación más abarcadora y académica de su pensamiento. Además, al dejar sus escritos por lo general en un formato inacabado (sus cuadernos de apuntes) se hace necesario, o casi imprescindible enfocarse en articular sus definiciones para encontrar los ejes fundamentales y las justificaciones y desarrollo de sus propias ideas. Es por eso que estudios recientes se enfocan no tanto en articular su pensamiento hacia otros referentes conceptuales y filosóficos sino en exponer y extender sus ideas desde sus propias obras, ensayos, cartas y apuntes.

En la presente tesis optamos por la metodología de centrarnos en sus propias obras y escritos, priorizando los apuntes paralelos al texto central de la tesis “Sobre el Pater”. La condensación de sus ideas en este ensayo pueden ser un obstáculo para el que se acerque directamente a este texto. Es por eso que en el segundo capítulo a la par que vamos manteniendo la centralidad y siguiendo por orden cada una de las meditaciones que nos propone Weil sobre la primera oración cristiana, consideramos muy necesario extender y propiciar la resonancia de esas ideas en sus propios escritos. A pesar de que en este texto nos encontramos con varias claves conceptuales propias de Weil, sería imposible en el marco de esta tesis seguirlas todas, por lo tanto elegimos profundizar, en el siguiente capítulo, en el concepto de atención.

Uno de los aportes más significativos del pensamiento de Weil es su concepto de atención y la centralidad que ella le otorga. Desde sus primeros escritos hasta los últimos, algunas veces de forma implícita pero generalmente de forma explícita expone la importancia de la atención en el ser humano. Para Weil todas las experiencias estéticas, creativas, o religiosas, se unifican desde este concepto y la profundidad y pureza de la atención les otorga el verdadero peso o valor a dicha experiencia. Esto quiere decir que cualquier sujeto tiene la posibilidad de acceso a experiencias profundas y verdaderas en la medida que dispone sus capacidades de atención.

Su propia experiencia no la conduce a perfilar un camino estándar ni a definir cosas concretas que nos alejan o imposibilitan este camino. Ella expone con claridad y agudeza, pero desde un pensamiento general y abstracto que permite múltiples acercamientos. También propicia diversidad en las soluciones, en donde las definiciones o separaciones preestablecidas entre las experiencias se desdibujan o se articulan sin ser necesariamente caminos opuestos. Con esto queremos decir que: cuando Simone Weil establece el concepto de atención como centro, declarando que “la atención extrema constituye en el hombre su facultad creadora, y no hay atención extrema que no sea religiosa” nos hace posible una apertura conceptual y cultural que permite religar y articular las experiencias.

Desde la guía de su original impronta espiritual y filosófica la atención del sujeto oficia y posibilita disímiles experiencias trascendentes más allá de los cánones establecidos, ya sean culturales, sociales o religiosos. Partiendo de este concepto central podemos entonces proponer relaciones entre los campos de la estética musical y la religión sin necesariamente supeditar uno al otro sino propiciar una relación armónica y expansiva que posibilite la creación. No queremos con esto decir que Simone Weil inaugura o crea una posibilidad nueva en la historia humana, sino que su testimonio arroja una luz particular y nos brinda herramientas para religar caminos que en la modernidad fueron aparentemente separados, como es el caso de las experiencias estéticas y religiosas.

A partir de los escritos sobre el Padre Nuestro, y de la profundización en el concepto de atención, ¿cuál es entonces la hipótesis que proponemos? ¿Qué relación podemos establecer entre su pensamiento y las obras compuestas? Al comienzo del texto sobre el Padre Nuestro, Weil nos dice directamente, que nuestro Padre no está aquí, sino en el cielo, infinitamente fuera de nuestro alcance. Esta lejanía absoluta enfatiza la soledad, y la imposibilidad de un contacto desde nuestras propias capacidades. La imposibilidad nos coloca en una tensión, en una

contradicción permanente. Queremos entender, solucionar y razonar el Misterio, y sin embargo a cada esfuerzo nuestros objetivos se alejan, la solución se posterga indefinidamente.

Es por eso por lo que el concepto de atención de Weil toma tanta importancia en su pensamiento. El esfuerzo al parecer infructuoso de comprender el Misterio se vuelve esencialmente el objetivo, dado el reconocimiento de nuestra imposibilidad. La tensión e irresolución que genera nuestra imposibilidad fundamental de obtener una respuesta es nuestro lugar. Las obras musicales de la presente tesis buscan habitar esta contradicción, esta situación límite que nos constituye y también que nos hermana ante la lejanía infinita del Padre. Por eso proponemos modelos estructurales que nos situen en la tensión interna de una unidad que se nos oculta veladamente. Pero, además, es por eso por lo que buscamos otro tipo de modelo de experiencia social, (más cercana al retiro espiritual que al concierto) en donde la realidad sonora que nos circunda entre y participe en diferentes planos en relación con las obras compuestas.

1.4. Estructura General

En el primer capítulo presentamos la totalidad de la tesis. Primeramente, hacemos una introducción y presentación biográfica de Weil. Seguidamente, describimos los objetivos y la estructura de los ejes fundamentales desde donde se desarrollan los diversos capítulos de la tesis. Y para finalizar, presentamos algunas características del pensamiento de Simone Weil.

En el segundo capítulo abordamos el texto íntegro “Sobre el Pater” de Simone Weil y reflexionamos sobre cada una de las partes, buscando articular las definiciones que están condensadas en él, con el propio pensamiento de Weil. Este círculo aparentemente cerrado sobre el propio pensamiento de Weil, es necesario dado que en las reflexiones "Sobre el Pater" Weil aborda muchos de sus conceptos e ideas pero no quedan suficientemente explicados. Creemos necesario entonces, hacer un recorrido que parte de las citas íntegras del texto y posteriormente hacer comentarios en donde nos valemos de citas de otros escritos de la propia autora.

El tercer capítulo tiene dos partes, en la primera abordamos el concepto de atención de Weil. Proponemos varias claves conceptuales para aproximarnos a dicho concepto y clarificar las definiciones y recomendaciones, siempre desde el horizonte de su propio pensamiento. En la segunda parte abordamos las relaciones generales que establecemos a partir del concepto de atención de Weil con la escucha y nos enfocamos privilegiadamente en el pensamiento de J.

Cage. Nos resulta muy revelador el pensamiento y las definiciones que aporta Cage en un contexto histórico en donde los compositores se replantean el sentido y los fundamentos de la música y su relación con el oyente.

Seguidamente en el cuarto capítulo, para poder profundizar en la relación entre tiempo y escucha, introducimos algunas ideas centrales del científico y pensador I. Prigogine sobre el tiempo. Es ampliamente conocida la centralidad de su aporte dentro del pensamiento científico y filosófico sobre este tema, que generó influencia en el pensamiento contemporáneo. Posteriormente abordamos tres reflexiones sobre la relación entre tiempo y música de tres compositores contemporáneos, K. Stockhausen, S. Reich y G. Grisey. Estos compositores al igual que Cage profundizan en la búsqueda de definiciones y proponen algunas soluciones dentro del campo musical. Por ello nos resultan fundamentales para acercarnos a modelos de composición, previos a la exposición de las obras compuestas para la presente tesis.

El quinto capítulo tiene varias secciones, primeramente, exponemos una fundamentación general sobre las obras de la tesis, para eso comenzamos hablando brevemente sobre nuestra visión del contexto cultural. Abordamos algunas características generales desde dos caminos estéticos que nos influyen en el presente proyecto y que los imaginamos como marco referencial o contexto cultural general, desde donde pretendemos insertar todas las obras de la presente tesis. Seguidamente presentamos algunas reflexiones del compositor Trevor Wishart sobre los conceptos de matriz y *continuum* y exponemos las estructuras generales que son el fundamento técnico de las obras de la tesis.

A continuación, abordamos todas las obras compuestas para la tesis. Comenzamos por los ciclos de piezas para violín solo. El primer ciclo llamado “Secuencia de Silencio” consta de cinco piezas, el segundo ciclo “Preludios al Paisaje” consta de cinco piezas y el tercero es una sonatina en tres movimientos titulada “Paisaje Interior”. Se analizan cada una de las piezas, las técnicas y estructuras que las condicionan y la relación que establecemos entre ellas y el texto de Weil sobre el Padre Nuestro. Finalmente analizamos la obra para orquesta de cuerdas “Nuestro Padre que esta en los cielos” que consta de siete movimientos. Estas siete partes se titulan estableciendo una relación directa con las reflexiones de Weil, específicamente con el primer párrafo donde ella analiza el primer verso del Padre Nuestro.

1.5. Simone Weil: algunas características de su pensamiento

1.5.1. Introducción

Si bien el pensamiento de Simone Weil será eje central en la concepción general y finalmente en la creación de las obras, la tesis no tiene como propósito aportar nuevos enfoques ni desarrollar tópicos sobre su obra que serían objetivos más pertinentes en una tesis de teología, filosofía u otra especialidad. Más bien nos servimos de lo investigado y lo estudiado de su vida y obra como plataforma y necesaria guía para comprender mejor sus reflexiones sobre el Padre Nuestro.

En este camino ayudarán mucho, autores como Gustave Thibon, amigo personal de Weil e importante escritor francés, quien compiló y editó parte de su obra, su prólogo del libro “La gravedad y la gracia” es un importante ensayo introductorio. Nuestra intención no se concentrará en buscar aportes o novedades sino en poder entenderla, primeramente, desde sus textos. Encontrar las ideas comunes, las ampliaciones y explicaciones de muchas de las ideas que están condensadas en las reflexiones sobre el Padre Nuestro, trazando vínculos y resaltando las soluciones comunes en otros textos de ella, será la prioridad.

1.5.2. La desnudez de su estilo

En toda su obra se constata una claridad de explicación, accesibilidad, transparencia de estilo y su constante jerarquización conceptual, hacen que su pensamiento avance sin trabas y conecte con nuestra propia experiencia. Su estilo de exponer las ideas, y el orden están siempre en función de comunicarnos con las conclusiones, para seguir el proceso de pensamiento con la mayor transparencia posible. La atención que ella quiere ampliar y despertar en nosotros no es sobre el propio texto o su pensamiento, porque para Weil las reflexiones son una herramienta, un medio para conducirnos al diálogo trascendente al cual somos llamados desde el comienzo de la creación.

Sobre la capacidad de comunicar y la expresión, Weil dice algo que aclara su forma y su estilo personal (que busca desesperadamente lo impersonal): “En tanto no se alcanza la desnudez en la expresión, el pensamiento no ha tocado, ni siquiera se ha aproximado, a la verdadera grandeza” (WEIL, 1953, p. 11). Más adelante en este ensayo introductorio G. Thivon dice sobre el estilo de Weil: “su simplicidad simplifica todo lo que toca, nos transporta a esas cimas del ser desde donde la vista abraza en una sola mirada una infinitud de horizontes superpuestos” (WEIL, 1953, p. 20).

1.5.3. El diálogo como gnosis trascendente

La búsqueda de un diálogo trascendente necesita como primera condición, un sacrificio personal, necesita toda la atención que somos capaces de dar. Es imprescindible dar nuestro tiempo y entregarlo sin esperar ninguna respuesta. Desde la más absoluta oscuridad y gratuidad dejar entrar el vacío en nosotros, la Fe en este caso, no es una certeza dogmática sino un primer paso de abandono y la intensidad de este dejar y soltar abrirá con igual proporción nuestra capacidad más pura de atención.

El ejercicio de pensar desde esta experiencia de diálogo, su compromiso total sobre las relaciones que podemos establecer y conceptualizar forman un corpus de pensamiento muy original a pesar de que consideramos que no es algo que ella busque como fin en sí mismo. Este diálogo como gnosis trascendente la conduce a replantearse los conceptos fundamentales para lograr jerarquizar, comprender y así conducirse fielmente según su experiencia. Esta experiencia de diálogo la obliga a replantearse y encontrar respuestas a las preguntas más complejas. Un ejemplo de ello es cuando se pregunta sobre el mal en el mundo y su sentido. Weil encuentra una solución que no es nada común en el pensamiento contemporáneo. Sobre el mal dice: “Todas las cosas creadas rehúsan ser fines para mí. Tal es la extrema misericordia de Dios a mi respecto y eso mismo es el mal. El mal es la forma que toma en este mundo la misericordia de Dios” (WEIL, 1953, p. 20).

1.5.4. El concepto de atención contemplativa

En la tesis de filosofía “Naturaleza de la atención en el pensamiento de Simone Weil” de Ana Julia Nayar encontramos algunas claves para comprender la importancia del concepto de atención de Weil.

La atención se encuentra precisamente en la intersección de la parte natural y la parte sobrenatural del alma, (DEVAUX, André; Op. Cit., p. 21 a 28) aunque también existe una atención más alta que la simplemente intelectual: la atención espiritual, propiamente sobrenatural, que es aceptación, consenso, amor, y como tal, obra única de la gracia (WEIL, S. La fuente griega, p.90). (NAYAR, 2004, p. 36).

La distinción de la atención intelectual natural y la atención espiritual sobrenatural es importante para poder entender que la atención surge en esa intersección y por lo tanto los dos polos son igualmente importantes. La articulación es posible en tanto hay dos polos contrapuestos (por lo menos dentro del pensamiento formal) sin embargo lo definitivo para entender es situarnos en el contexto donde acontece la intersección. Por lo tanto, para

comprender su concepción de la atención es ineludible centrarse en el momento ideal de la articulación de estos dos polos sin desvalorizar alguno de ellos. Solo la justa articulación produce el milagro de la atención, pero este milagro no se manifiesta con indiferencia de la disposición de los sujetos.

En este contexto, la gracia es un don divino que requiere del deseo humano, y cuando se cumplen las condiciones-que el deseo sea real, que no sea débil, que el bien deseado no sea imperfecto, que no esté entreverado de mal- Dios jamás lo niega. La gracia es una fuerza y energía no humanas que elevan el alma hasta su destino. No contradice la naturaleza humana, por el contrario, los mecanismos de esta naturaleza son condición para la obra de la gracia.

(NAYAR, 2004, p. 39).

El punto fundamental y oscuro de la intersección es el presente. La realidad y las condiciones de posibilidad de la atención no son reducibles ni catalogables porque siempre dependen de lo oculto y más íntimo del hombre. Sin embargo, Weil habla de mecanismos naturales y sobrenaturales y los describe como procesos productivos: “Los mecanismos naturales son las condiciones de producción de los acontecimientos como tales con indiferencia a cualquier condición de valor; los mecanismos sobrenaturales son las condiciones de la producción del bien puro como tal.” (NAYAR, 2004, p. 38).

La articulación de estos polos se da cuando no somos indiferentes a la condición de valor. La distinción de valor está íntimamente relacionada con los ideales y la representación de lo que consideramos el bien puro. En dependencia de la estructura de esta representación seremos capaces de diferenciar. Estudiar la concepción antropológica de Weil nos ayudará a comprender su base para jerarquizar y distinguir la condición de valor.

En síntesis, Simone Weil parte de una concepción antropológica que concibe al hombre como un ser compuesto de cuerpo y alma. El alma, que tiene diferentes funciones que le permiten dirigirse a diferentes objetos, se sirve del cuerpo para sus operaciones naturales, sin embargo, en tanto que su fin último se halla allende este mundo, todo acto natural- de conocimiento y de amor- se constituye en camino u obstáculo para su verdadero destino.

(NAYAR, 2004, p. 39).

Estructurando el valor así parecería estar todo claro como si pudiéramos crear una ecuación en donde introducir la realidad, sacar el resultado, y clasificarlo en una escala con su meta en el bien sobrenatural. De momento parecería que toda nuestra vida y todo lo que nos rodea pudiera encarnar una situación en esta escala, ser clasificado, valorado, compartido y asumido por todos. Pero esta aparente simplicidad es irreal e inconsecuente en sí misma justamente porque el bien sobrenatural es un misterio y la imposibilidad de capturar la realidad y de recordar todo lo realizado nos remiten y nos lanzan al fondo mismo de la imposibilidad. La relación del hombre con este misterio, la necesidad de descubrir y desentrañar los hilos que nos conducen a la revelación del bien puro insta una otra espiritualidad que nos descentra y redirige nuestra capacidad de atención. “La atención es un esfuerzo, pero un esfuerzo negativo, es un esfuerzo por no hacer, por no buscar. Esta espera tiene una base moral: la humildad, no hay actitud de mayor humildad que la espera muda y paciente.” (NAYAR, 2004, p. 53).

1.5.5. La belleza

Las breves meditaciones sobre el Azar nos guían posteriormente a encontrar el valor y la belleza en el mundo. Sobre el azar dice: “Quisiéramos que todo lo que tiene valor fuese eterno. Ahora bien, todo lo que tiene valor es producto de un encuentro, dura por ese encuentro, y cesa cuando lo que se había encontrado se separa” más adelante se pregunta “¿Hay una sola cosa en mí que no tenga origen en ese encuentro? Solo Dios. Y aún mi pensamiento de Dios tiene origen en ese encuentro” (WEIL, 1953, p.166). Para Weil la belleza es “la armonía del azar y del bien. Lo bello es lo necesario que, permaneciendo conforme a su propia ley únicamente a ella, obedece al bien”. (WEIL, 1953, p. 212).

No pretendemos en esta investigación definir el gusto estético de Weil, como horizonte para juzgar al arte moderno y mucho menos a las obras musicales de este proyecto. No sólo porque nos parece una empresa compleja sino porque resultaría muy forzado establecer conclusiones a partir de los breves pensamientos sobre la belleza y los ejemplos que Weil menciona en algunas de ellas. Nos interesa destacar la conexión entre la belleza y la relación con Dios porque para Weil es algo esencial. Como veremos en las reflexiones sobre el Padre Nuestro y propiamente en las reflexiones sobre la relación con el misterio del santo nombre de Dios, Weil le atribuye a la experiencia de la belleza una función sacramental, porque la actitud de la espera desde la más pura atención propicia este encuentro con el Padre. “Permanecer inmóvil y unirse a lo que se desea sin acercársele. Así nos unimos a Dios: no podemos aproximarnos a él. La distancia es el alma de lo bello.” (WEIL, 1953, p. 214).

1.5.6. Conclusión

En todas sus definiciones se encuentran conexiones de una certeza abrumadora y su constante jerarquización de las ideas, permiten una fluidez que lejos de rechazar las contradicciones las afronta, pero desde un orden superior que las define y entrelaza sin destruir el cuerpo general. Uno de los pilares de su pensamiento está direccionado a la renuncia del yo como condición para encontrarse con la verdad y el bien. Cuando dice: “Amar la verdad significa soportar el vacío, y por lo tanto la muerte. La verdad está del lado de la muerte” (WEIL, 1954, p. 55), nos conduce a la renuncia del yo y la aceptación del orden del mundo.

Sus definiciones nos dirigen a otras definiciones y podemos comenzar un recorrido desde cualquier idea logrando en poco tiempo una constelación armoniosa, no por ello liviana y agradable sino todo lo contrario, sentimos un peso enorme a cada paso, pero también un alivio desde la humildad que nos ayuda a construir.

No ejercer todo el poder de que se dispone es soportar el vacío. Esto es contrario a todas las leyes de la naturaleza. Únicamente la gracia lo puede. La gracia colma pero no puede entrar donde no hay vacío para recibirla, y es ella la que hace el vacío.

(WEIL, 1953, p. 54).

Para concluir nos gustaría citar dos párrafos del ensayo “El amor de Dios y la desgracia” que sintetizan parte de su concepción más general y en donde ella misma acude al símbolo musical para transparentar sus ideas. En otros momentos de la tesis volveremos a estos párrafos por la importancia y la claridad con que define según su pensamiento y experiencia personal, el misterio de la creación en su totalidad.

Dios ha creado por amor, para el amor. Dios no creó otra cosa que el amor y los medios del amor. Creó todas las formas del amor. Ha creado seres capaces de amor en todas las distancias posibles. Él mismo llegó, porque ningún otro podía hacerlo, a la distancia máxima, la distancia infinita. Esta distancia infinita entre Dios y Dios, desgarramiento supremo, dolor al que ningún otro se aproxima, maravilla de amor, es la crucifixión. Nada puede estar más lejos de Dios que lo que fue hecho maldición.

Ese desgarramiento por encima del cual el amor supremo establece el lazo de la suprema unión resuena perpetuamente a través del universo, desde el fondo del silencio, como dos notas separadas y fundidas, como una armonía pura y desgarradora. Es la palabra de Dios. La creación entera no es más que su vibración. Cuando la música

humana en su mayor pureza nos atraviesa el alma, es eso lo que oímos a través de ella. Cuando hemos aprendido a oír el silencio, es eso lo que captamos, más claramente, a través de él.

(WEIL, 1954, pp. 78-79).

Capítulo II

2. Las Reflexiones sobre el Padre Nuestro de Simone Weil

2.1. Introducción

Este capítulo procura extender las reflexiones de Weil sobre el Padre Nuestro a otros escritos suyos. Las intervenciones quieren dirigir la lógica de la presentación de las citas, y comentar lo que ya está dicho por Weil con inigualable belleza. Este capítulo tiene el objetivo de presentar íntegramente sus escritos sobre el Padre Nuestro y articular las resonancias de sus ideas con otros textos suyos contemporáneos. Las citas en su mayoría provienen de dos libros que compilan escritos de Weil. Ellos son el propio libro donde éstas fueron editadas, que se llama: “Espera de Dios” y los textos compilados por G. Thibon, editados con el título “La gravedad y la gracia”.

Las reflexiones de Weil sobre el Padre Nuestro son concisas y condensan mucho de sus ideas. Estimamos oportuno acompañar cada una de las reflexiones con otras citas provenientes de estos libros. Ello será fundamental para captar con más nitidez el sentido de éstas. En el presente capítulo se seguirá el orden de los textos tal cual están en sus Reflexiones. Primero la cita de la oración del Padre Nuestro, luego su reflexión íntegra, y a continuación algunos comentarios al texto, introduciendo otras citas de Weil.

2.2. Primera parte: “Nuestro Padre que está en los cielos”

A continuación, citamos el texto de Weil que analiza el primer fragmento de la oración:

Es nuestro Padre; nada real hay en nosotros que no proceda de Él. Somos suyos. Nos ama puesto que se ama y le pertenecemos. Pero es el Padre que está en los cielos. No en otra parte. Si creemos tener un Padre aquí abajo, no es Él, es un falso Dios. No podemos dar un solo paso hacia Él. No se camina verticalmente. Solo podemos dirigirle nuestra mirada. No hay que buscarlo; solo hay que cambiar la dirección de la mirada. A Él le corresponde buscarnos. Hay que ser feliz al saber que está infinitamente fuera de nuestro alcance. Así tenemos la certeza de que el mal que está en nosotros, aún si invade todo nuestro ser, no mancha en manera alguna la pureza, la felicidad, la perfección divina.

(WEIL, 1954, p. 157).

Primero reconocemos y aceptamos nuestra filiación compartida. Los cimientos de nuestra realidad en su totalidad e inconmensurabilidad proceden del Padre. Nosotros somos parte de esa totalidad, pertenecemos a ella y su articulación procede de un amor puro e infinito. Ese primer momento, envueltos por el amor del Padre creador, da comienzo a las reflexiones. Pero estas se dirigen rápidamente a constatar la “ausencia” del Padre. ¿Cómo es posible entonces entender que el Padre sea el fundamento de nuestra realidad, y a la vez, esté ausente (“en los cielos”)? ¿Qué sentido tiene que, siendo nuestro fundamento y nuestra perfecta razón de ser, permanezca oculto y ausente?

La contemplación del misterio de la Trinidad, expuesta por Weil en el ensayo “El amor de Dios y la desgracia” nos iluminan sobre esta primera contradicción.

Ante todo Dios se ama a sí mismo. Ese amor, esa amistad en Dios, es la Trinidad. Entre los términos unidos por esta relación de amor divino, hay más que proximidad, hay una proximidad infinita, identidad. Pero por la Creación, la Encarnación y la Pasión, hay también una distancia infinita. La totalidad del espacio, la totalidad del tiempo, interponiendo su espesor, ponen una distancia infinita entre Dios y Dios.

(WEIL, 1954, p. 80).

Esto quiere decir que el misterio de la Trinidad, del cual la Creación, la Encarnación y la Pasión son parte fundamental, nos remiten a dos formas perfectas del amor: la primera sería la identidad y unión, y la segunda sería el sostenimiento de esta unidad a pesar de darse una distancia infinita.

El amor entre Dios y Dios, que es Dios mismo, es ese lazo de doble virtud: el lazo que une a dos seres al punto que no pueden discernirse y son realmente uno solo, y que se extiende por encima de la distancia y triunfa de una separación infinita.

(WEIL, 1954, p. 81).

El fundamento de nuestra realidad se inserta en el misterio Trinitario, se articula en estas dos formas del amor. Podemos ser en Dios porque formamos parte del misterio de este amor que se manifiesta en la infinita unión y triunfa a pesar de la distancia. Pero, en medio de este misterio, ¿Dónde estamos nosotros? ¿Cuál es nuestro lugar?

A la infinita virtud unificadora de ese amor corresponde la infinita separación de la cual triunfa, que es toda la creación desplegada a través de la totalidad del espacio y el tiempo, hecha de materia mecánicamente brutal, interpuesta entre Cristo y su Padre.

(WEIL, 1954, p. 81).

Estamos entonces en una realidad desplegada y distante del Padre, atravesada por el tiempo y el espacio, y hasta cierto punto obediente (la creación) a una necesidad ciega e impersonal. Ahora bien, ¿Cómo podemos, desde nuestra realidad, aceptar y reconocer al Padre como nuestro, siendo nosotros parte de esta “infinita separación” y ausencia (mecánica brutal y ciega) interpuesta entre el Padre y el Hijo? En esta realidad de ausencia ¿Dónde están los caminos que nos conducen a encontrar ese amor que atraviesa la totalidad del espacio y el tiempo?

Al camino de amor que se revela desde la ausencia de Dios, Weil lo llama “formas del amor implícito de Dios” (WEIL, 1954, p. 91). Weil clasifica a estas formas del amor en una trinidad: “las ceremonias religiosas, la belleza del mundo y el prójimo”. En este amplio ensayo, ella se propone esclarecer cómo, desde cada una de estas formas, se completa la experiencia de amor trascendente del Padre, y cada una nos conecta así con esa realidad trascendente del amor. Por lo tanto, constatar la presencia del amor en estas tres realidades del mundo, nos conduce a la seguridad del amor del Padre.

Estoy totalmente segura de que hay Dios, en el sentido en que estoy totalmente segura de que mi amor por Dios no es ilusorio. Estoy totalmente segura de que no hay Dios, en el sentido en que estoy totalmente segura de que nada real se asemeja a lo que puedo concebir cuando pronuncio ese nombre. Pero lo que no puedo concebir no es una ilusión.

(WEIL, 1953, p. 174).

La total seguridad de la existencia de Dios se constituye al concebir al amor como algo real. En tanto tenemos Fe en el amor como realidad, creemos en Dios, pero ¿de qué realidad y de qué Dios habla Weil si más adelante dice no poder concebir nada y que cualquier concepción humana sobre Dios está atravesada por la imposibilidad? Volviendo a considerar el comienzo del texto cuando asegura que lo verdaderamente real en nosotros procede del Padre creador y sin embargo habla de la ausencia total del Padre, de la separación infinita que experimentamos en el mundo, nos encontramos con una contradicción inmensa. Esto nos hace preguntarnos

directamente: ¿Qué entiende Weil por contradicción? En sus textos descubrimos que su criterio sobre las contradicciones está vinculado a lo que ella concibe como realidad. “Las contradicciones con que choca el espíritu son las únicas realidades, el criterio de lo real”. (WEIL, 1953, p. 157).

Por lo tanto, las contradicciones no nos distancian del amor real del Padre. De algún modo podemos decir que atender y soportar la imposibilidad de nuestra inteligencia para resolver el sentido de las realidades nos conduce a él. Pero las contradicciones no son un camino resuelto, no son soluciones en el mundo que pretendemos crear. Ese mundo humano nos impone criterios no contradictorios que puedan ser sostenidos por la razón y defendidos por esta. Permanecer en la contradicción no es nunca un consuelo, no llena el vacío del desprendimiento de la certeza. Por eso el texto continúa con una dimensión ética de este sostenimiento de la atención. El desapego a las certezas humanas en tanto posesión y egoísmo nos abre esa posibilidad de “cambiar la mirada”.

“La contradicción experimentada hasta el fondo del ser es el desgarramiento, es la cruz. Cuando la atención fija sobre algo hace manifiesta la contradicción, se produce un desprendimiento. Perseverando en esta vía se llega al desapego”. (WEIL, 1953, p. 157). Desde este desapego que se produce al experimentar la contradicción podemos construir una relación de amor trascendente. Esta relación de amor como absoluta certeza (tenemos un Padre) imposibilita imaginar un Dios a nuestra medida. Ese desapego destruye lo que llama Weil “la imaginación colmadora”, esa imaginación que nos arranca del presente y trata de construir certezas imaginarias en el futuro. Al no poder poseer el presente pretendemos poseer el futuro, y llenar el presente con esta orientación es vaciar la posibilidad del contacto real con la contradicción y con el vacío.

La imaginación está siempre ligada a un deseo, es decir a un valor. Solo el deseo sin objeto está vacío de imaginación. Hay una presencia real en todas las cosas que la imaginación no vela. Lo bello captura en nosotros el deseo y lo vacía de objeto al darle un objeto presente prohibiéndole así lanzarse hacia el futuro.

(WEIL, 1953, p. 117).

El hecho de que no podamos caminar hacia el Padre se relaciona con esa cita. Si situamos al Padre como un objeto de deseo, como algo que podemos buscar y poseer con nuestra voluntad, lo llenamos de imaginación y construimos un Dios falso. Cambiar la mirada para que entre lo sobrenatural es dejar que lo bello capture nuestra atención. Para Weil la única manera de ser

real en el amor de Dios es cuando nuestro consentimiento y nuestra voluntad dejan entrar la belleza, no nuestra propuesta de belleza humana. “Lo bello es lo que no se puede querer cambiar”.

Desde esa distancia e imposibilidad se puede hablar de relación con Dios. Desde esa distancia podemos amar al Dios real, pero como bien dice Weil, esa entrega radical es como una muerte porque implica dejar y suspender nuestra voluntad y nuestra perspectiva unilateral. Amar a Dios no puede separarse de amar el silencio de Dios. Por eso, cuando experimentamos el mal como la necesidad distinta del bien, estamos viendo al mundo desde nuestra perspectiva unilateral, y si pretendemos que Dios actúe (salga del silencio) guiado por nuestra necesidad de reconocimiento del bien, perdemos nuestra fe.

Aquel que pone su vida en su fe en Dios puede perder su fe. Pero el que pone su vida en Dios mismo, no la perderá jamás. Poner su vida en lo que no se puede tocar absolutamente. Es imposible. Es una muerte. Pero es necesario.

(WEIL, 1954, p. 169).

Esta muerte necesaria, ese camino difícil de desapego a nuestras construcciones imaginarias nos conducen a una hermosa felicidad. La imposibilidad no termina siendo algo totalmente negativo, sino que se transmuta en una experiencia de la pureza infinita. Si no podemos manipularlo, y no podemos utilizarlo tampoco podemos mancharlo. La distancia y las contradicciones guardan esta felicidad de saber y constatar el amor puro e incorruptible. Debemos ser felices entonces de saber que, a pesar de nuestra horrible historia de intentos de dominio y manipulación de Dios, su perfecta pureza está infinitamente lejos del mal que hay en nosotros.

2.3. Segunda parte: “Sea santificado tu nombre”

A continuación, citamos el texto de Weil que analiza el segundo fragmento de la oración:

Solo Dios tiene el poder de nombrarse a sí mismo. Su nombre no es pronunciable por labios humanos. Su nombre es su palabra. Es el verbo. El nombre de cualquier ser es un intermediario entre el espíritu humano y ese ser, la única vía por la cual el espíritu humano puede captar algo de ese ser cuando está ausente. Dios está ausente; está en los cielos. Su nombre es la única posibilidad para el hombre de tener acceso a Él. Es el mediador. El hombre tiene acceso a ese nombre, aunque sea tan trascendente. Brilla en la belleza y el orden del mundo y en la luz interior del alma humana. Este nombre es la

santidad misma; no hay santidad fuera de Él; no tiene pues que ser santificado, pedimos lo que es eternamente con una plenitud de realidad a la que no podemos agregar ni quitar ni siquiera una parte infinitamente pequeña. Pedir lo que es, lo que es real, infalible, eternamente, con toda independencia de nuestro pedido, es el pedido perfecto. No podemos dejar de desear, somos deseo, pero a ese deseo que nos clava en lo imaginario, en el tiempo, en el egoísmo, podemos, si sabemos volcarlo íntegramente en este pedido, transformarlo en una palanca que nos arranque de lo imaginario a lo real, del tiempo a la eternidad, fuera de la prisión del yo.

(WEIL, 1954, pp. 157-158).

El verdadero nombre de Dios es impronunciable. Es un signo más de nuestra miseria. La capacidad de Dios nos revela nuestra incapacidad. Él es perfecto en su amor. De este hecho Weil dice: “El amor es un signo de nuestra miseria”. (WEIL, 1954, p. 113). Sin embargo; ¿Cómo entender que este nombre impronunciable por nosotros sea a la vez el mediador? El hecho de que solo Dios tenga el poder habla primordialmente de nuestra incapacidad y nuestra miseria, pero también de la misericordia de Dios. Si podemos pronunciar su nombre, es porque Él ha tocado nuestro ser. No podemos atribuirnos ese don, nuestro único don es el consentimiento.

Tenemos acceso a su nombre mediante la Belleza del mundo y de la luz interior. Al contemplar esta Belleza nos colmamos de la santidad de su nombre y podemos hablar santificando su nombre. Sin embargo, podemos engañarnos al pretender santificar su nombre desde nuestro yo. Podemos pensar que el acto de santificación es un poder nuestro. Para evitar esta confusión, Weil aclara, desde el principio, no solo nuestra miseria por no tener el poder, sino nuestra total limitación al no poder sumar ni restar nada de esta realidad trascendente. “Al Dios real no se está atado porque no hay en ese caso cuerda que pueda soltarse. Penetra en nosotros. Únicamente él puede penetrar en nosotros”. (WEIL, 1953, p. 116).

Esta miseria y esta inutilidad no quitan importancia a nuestras decisiones en el mundo. Nada más lejos de lo que quiere decir Weil. Saber esto implica situarse y situar nuestro actuar desde una comprensión trascendente. Esta comprensión nos permite constatar que no somos ni principio ni fin de los acontecimientos. Debemos, desde nuestro consentimiento, dejar entrar la posibilidad de la belleza de su amor. No porque seamos la única vía para el actuar de Dios, sino porque en el mundo Dios mismo quiere que participemos de la santidad de su nombre.

Participar de la santidad de su nombre está muy lejos de poder manipular su omnipotencia. La majestad infinita está totalmente fuera de nuestro alcance, y pretender que nuestras convenciones humanas sean la única forma de santificar su nombre, es un grave error. La ausencia de Dios permite que podamos convertirnos (aparentemente) en propietarios de su belleza, pero este engaño, a la larga, termina siempre mostrándose en su fealdad irreal. El hecho de poder constatar lo irreal y contradictorio de nuestras posibilidades nos conduce al renunciamiento del yo, al vaciamiento necesario que permite que entre la verdadera belleza, de la cual podemos participar, y que nos conduce a santificar su nombre con todo nuestro ser.

La creación es un acto de amor y es perpetua. A cada instante nuestra existencia es amor de Dios por nosotros. Pero Dios sólo puede amarse a sí mismo. Su amor a nosotros es amor de sí a través de nosotros. Por eso él, que nos da el ser, ama en nosotros el consentimiento a no ser. (WEIL, 1953, p. 78).

Renunciar al egoísmo, renunciar a nuestras construcciones imaginarias, es abrir la puerta a la posibilidad de santificar el nombre de Dios. Este acto de des-creación y renuncia es doloroso, porque deseamos ser algo. Creemos que el sentido de nuestra existencia es nuestra identidad, y que nuestras diferencias y nuestro valor reside en ser únicos. Somos deseo puro y podemos desear algo que no sea Dios, como bien dice Weil: ‘‘Existe una fuerza ‘‘deífuga’’. Si no, todo sería Dios’’. (WEIL, 1953, p. 79).

Cuando Weil habla del renunciamiento, lo dirige a la imitación del primer renunciamiento creador de Dios mismo, dejándonos ser independientes. Habla de Dios como un mendigo que espera continuamente nuestro renunciamiento. Por eso la misericordia de Dios no solo está presente cuando podemos vislumbrar la belleza trascendente, sino cuando podemos contemplar nuestros límites, y los límites que imprime violentamente el mundo en nosotros.

La vía para trascender nuestra limitada condición es pedir lo perfecto, lo que es, a pesar de nosotros. Re-situarnos y constatar nuestros límites abre la posibilidad de ser humildes. La humildad nos despoja de la aparente grandeza de nuestra identidad y de nuestra voluntad, y nos conduce a querer participar (sin sumar ni restar nada) en la eterna santificación del nombre de Dios.

2.4. Tercera parte: ‘‘Que venga tu reino’’

A continuación, citamos el texto de Weil que analiza el tercer fragmento de la oración:

Se trata ahora de algo que debe venir y no está aquí. El reino de Dios es el Espíritu Santo colmando íntegramente el alma de las criaturas inteligentes. El Espíritu sopla donde quiere. Sólo se puede llamarlo. Ni siquiera hay que pensar en una manera particular de llamarlo para sí, para tal o cual otro, o aun para todos, sino llamarlo pura y simplemente; que pensar en él sea un llamado y un grito. Así como cuando se está al límite de la sed, enfermo de sed, uno ya no se representa el acto de beber en relación a uno mismo, ni siquiera el acto de beber en general. Sólo se representa el agua, el agua tomada en sí misma, pero esta imagen del agua es como un grito de todo el ser.

(WEIL, 1954, p. 158).

Pensar en una manera particular de llamar al Espíritu Santo, a veces nos conduce a pretender el poder de crear (desde nuestra voluntad) el reino de Dios. Weil prefiere que no pensemos solamente en construir el llamado perfecto, es mejor ser pasivos y dejarlo acontecer como experiencia del límite, como ausencia de intenciones y mediaciones. Debemos acudir al llamado en su pureza fundamental, al grito, a la emergencia, a la miseria del yo, para que venga el reino. Nosotros podemos ser embajadores de ese reino si dejamos de ser, si permitimos que el reino sea, es que orientamos nuestro deseo, hacia el puro llamado.

Ese grito en su última instancia elimina nuestro deseo, solo vemos el objeto, y a su vez este objeto es un grito de todo lo que somos (deseo). Sólo desde esta situación liminar podemos desear y pedir con propiedad. Todo límite es un lugar incómodo, un lugar donde no queremos permanecer. Para Weil, esa dificultad, ese borde no deben ser evitados, saltarlos es siempre pura ilusión. Estar en contacto con la realidad es no perder de vista nuestros límites, constatar con paciencia es una forma de recibir sabiduría.

Los sufrimientos físicos (y las privaciones) son a veces para el hombre valiente una prueba del endurecimiento y fuerza del alma. Pero hay un uso mejor. Que ellos no sean, pues, esto para mí. Que sean testimonio sensible de la miseria humana. Que los sufra de una manera enteramente pasiva.

(WEIL, 1953, p. 82).

La pasividad no puede confundirse con la renuncia a actuar. Sufrir con pasividad es un acto mucho más complejo, que implica extender nuestros límites. Esta pasividad pesa, no es soportable, si no se grita profundamente. Sostener el peso de nuestra miseria no nos endurece si no pretendemos agrandarnos. La misericordia de Dios, que es su reino, nos sostiene a partir

de nuestro consentimiento, a partir de la renuncia a huir del límite, y perdiendo el miedo a no ser.

El reino no nos elimina, no nos anula, nos hace resplandecer desde su luz. Pedir que sea, que venga, es primero morir a la pretensión de ser. Soportar ese instante de vacío y dolor donde se pierde todo deseo, donde se entrega el yo como ofrenda y el silencio, acontece como regalo ilimitado. “Ocurra lo que ocurriese, ¿cómo podría encontrar demasiado grande la desdicha, puesto que la mordedura de la desgracia y el rebajamiento a que condena permiten el conocimiento de la miseria humana, que es la puerta de toda sabiduría?” (WEIL, 1953, p. 82).

Esta puerta es también la puerta por donde puede entrar el reino de Dios en el mundo. Por eso este pedido no es simple llamado de salvación. No es solo pensar y querer librarnos del mal del mundo. Todo eso que nos hiere, y que nos conduce a vislumbrar nuestra miseria, tiene que ser soportado con pasividad y tiene que ser sostenido por el milagro del amor.

2.5. Cuarta parte: “Hágase tu voluntad”

A continuación, citamos el texto de Weil que analiza la primera parte del cuarto fragmento de la oración:

Sólo estamos absoluta, infaliblemente seguros de la voluntad de Dios con respecto al pasado. Todos los acontecimientos que han ocurrido, cualesquiera sean, conformes a la voluntad del Padre todopoderoso. Esto está implícito en la noción de omnipotencia. También el porvenir, cualquiera que sea, una vez realizado, se habrá realizado conforme a la voluntad de Dios. No podemos agregar ni substraer nada a esta conformidad. Así, después de un impulso de deseo hacia lo posible, de nuevo, en esta frase, pedimos lo que es. Pero ya no una realidad eterna como la santidad del Verbo. Ahora el objeto de nuestro pedido es lo que se produce en el tiempo. Pero pedimos la conformidad infalible y eterna de lo que se produce en el tiempo con la voluntad divina. Después de haber arrancado en el primer pedido al deseo fuera del tiempo para aplicarlo a lo eterno, y de haberlo así transformado, retomamos ese deseo que en cierto modo se ha hecho eterno para aplicarlo de nuevo al tiempo. Entonces nuestro deseo atraviesa el tiempo para encontrar detrás de él la eternidad. Es lo que nos ocurre cuando sabemos hacer de todo hecho realizado, cualquiera sea, un objeto de deseo. Es algo muy distinto a la resignación. La palabra “aceptación” es aún demasiado débil. Hay que desear que todo lo que se ha producido se haya producido, y no otra cosa. No porque lo que se ha

producido sea bueno a nuestros ojos, sino porque Dios lo ha permitido, y porque la obediencia del curso de los acontecimientos a Dios es en sí misma un bien absoluto.

(WEIL, 1954, p. 159).

En las primeras reflexiones acerca del Padre Nuestro podríamos interpretar que Weil nos habla de un Dios ausente, ensimismado, distante e inalcanzable. Un Dios que deja al mundo actuar según la necesidad ciega y el azar. La necesidad ciega y el azar, encadenados a la gravedad como fuerza moduladora, ordenan el curso de los acontecimientos, y de ahí la primera experiencia de vacío, experiencia de sin sentido. ¿Cómo comprender entonces la omnipotencia de la voluntad de Dios? Y la otra pregunta que se impone: ¿cómo es posible que seamos libres para decidir nuestro actuar y que no podamos sumar ni restar nada a la conformidad de la voluntad de Dios?

Para comprender la omnipotencia y la voluntad como las plantea Weil es necesario volver al concepto de mediación. Ciertamente el Padre está en los cielos, que para nosotros es como un no lugar, pero cerca nuestro están la belleza y el amor real, que se encarnan en este mundo. La posibilidad constante de experimentar el amor trascendente sitúa aquello que percibimos como necesidad vacía de sentido y azar, en una escala superior que las armoniza. La omnipotencia es la infinita posibilidad de acontecer de lo bello a pesar de nuestra atención. Nosotros no somos omnipotentes, por lo tanto, nuestra primera posibilidad de sentido es vacía; no podemos reconstruir el mundo y mucho menos a nosotros mismos. No podemos reconstruir toda la historia, ni siquiera la de los últimos segundos, porque estamos atravesados por el límite que nos diferencia y nos constituye.

A la hora de vislumbrar todas nuestras limitaciones y oscuridades tenemos que centrarnos en la humildad y aceptar lo que ya es. No es que no tenga sentido actuar, lo que no tiene sentido es pretender cambiar lo que ya ha pasado. Si somos humildes, y confiamos en la omnipotencia del Padre, tenemos que amar lo que ya está fuera de nuestro alcance, más allá de lo que signifique en nuestra estrecha comprensión del bien. Nuestro juicio no puede ser más grande que nuestra humildad, y no puede impedir que hagamos de lo ocurrido, sea lo que sea, un puente mediador entre Dios y nosotros. “Las cosas creadas tienen por esencia el ser intermediarias. Son intermediarias unas con respecto a otras, y así al infinito. Son intermediarias hacia Dios. Experimentarlas como tales.” (WEIL, 1953, p. 209).

“Este mundo es la puerta cerrada. Es una barrera. Y al mismo tiempo, es el pasaje.” (WEIL, 1953, p. 208). Por lo tanto, esa primera imagen negativa (del Dios ausente) no tiene que ser

rechazada. Todo lo contrario, es la primera puerta (ciertamente oscura) por donde actúa la gracia. Podemos imaginar al mundo actuando más allá de nosotros porque todo lo real que nos rodea no nos centra, no funciona por nosotros sino a pesar nuestro. La soberbia de pretender ser omnipotentes nos ciega y cierra la posibilidad de la humilde aceptación. Cuando aceptamos nuestros límites y nos descentramos podemos entonces disponernos a recibir la gracia y el don del amor.

La voluntad de Dios. ¿Cómo conocerla? Si se hace silencio dentro de sí, si se hace callar a todos los deseos, todas las opiniones, y se piensa con amor, con toda el alma y sin palabras: “Hágase tu voluntad”, lo que se siente de inmediato sin incertidumbre (aun cuando en ciertos aspectos sea un error) es la voluntad de Dios. (WEIL, 1953, p. 95).

Este silencio del deseo ordena y muestra que no somos en nosotros sino en Dios. Pensar con amor y sin palabras es callar nuestro yo, silenciar nuestra pretensión de omnipotencia, es ajustarnos obedientemente a no ser más que intermediarios de la voluntad que no vemos. Cualquiera de nuestros objetivos, si no parte de este abandono, corre el peligro de pasar de ser un camino de encuentro con el Padre, a un altar ilusorio para nuestro yo. Nuestra voluntad y nuestros deseos son ciegos, al igual que nuestro mundo, cuando no emprendemos este camino de encuentro con el silencio.

Entre todas las cosas, la única que nos viene desde afuera, gratuitamente, por sorpresa, como un don de la suerte, sin que la hayamos buscado, es la alegría pura. Paralelamente el bien real sólo puede venir desde afuera, jamás por nuestro esfuerzo. En ningún caso podemos fabricar algo que sea mejor que nosotros. Así, el esfuerzo tendido verdaderamente hacia el bien no debe alcanzarlo; después de una larga y estéril tensión que termina en la desesperación; cuando ya no se espera nada, desde afuera, sorpresa maravillosa, viene el don. Ese esfuerzo destruye una parte de la falsa plenitud que hay en nosotros. El vacío divino, más pleno que la plenitud, ha venido a instalarse en nosotros.

(WEIL, 1953, p. 95).

Aceptar la voluntad de Dios sea cual sea a nuestros limitados ojos, implica experimentar una tensión. Vivir desde esa tensión, sin embargo, no imposibilita que dentro de este proceso podemos experimentar el don trascendente de la “alegría pura”. Constatar nuestros límites, nos

devuelve una visión más cercana a lo real y desde nuestra propia y actual miseria reconocemos que esa alegría es un regalo inesperado, una gracia.

2.6. Quinta parte: “Igualmente en el cielo y en la tierra”

A continuación, citamos el texto de Weil que analiza la segunda parte del cuarto fragmento de la oración:

Esta asociación de nuestro deseo a la voluntad omnipotente de Dios debe extenderse a las cosas espirituales. Nuestras ascensiones y desfallecimientos espirituales y las de los seres que amamos están en relación con el otro mundo, pero también son hechos que se producen aquí abajo en el tiempo. En ese sentido son detalles en ese inmenso mar de los hechos, arrastrados con todo ese mar de manera conforme a la voluntad de Dios. Puesto que nuestros desfallecimientos pasados se han producido, debemos desear que se hayan producido. Debemos extender ese deseo al porvenir para el día en que se haya convertido en pasado. Es una corrección necesaria al pedido de que venga el reino de Dios. Debemos abandonar todos los deseos por el de la vida eterna, pero debemos desear la vida eterna misma con renunciamento. No hay que apegarse ni siquiera al desapego. El apego a la salvación es aún más peligroso que los otros. Hay que pensar en la vida eterna como se piensa en el agua cuando uno muere de sed, y al mismo tiempo desear la privación eterna del agua para sí y todos los seres queridos antes que ser colmados contra la voluntad de Dios, si esto fuera concebible.

Los tres pedidos precedentes se relacionan con las tres personas de la trinidad, el Hijo, el Espíritu Santo y el Padre, y también con las tres partes del tiempo, el presente, el futuro y el pasado. Los tres pedidos que siguen apuntan más directamente a las tres partes del tiempo y en otro orden: presente, pasado, futuro. (WEIL, 1954, p. 160).

Es muy frecuente pensar que al desear bienes espirituales estamos libres del peligro de nuestras bajezas. Y sin embargo Weil destaca que estas metas son incluso más peligrosas si no están inundadas por el desapego. Desear la vida eterna nos puede enajenar del presente, nos puede desviar la mirada, nos puede también descolocar. Pretender que alcanzamos la vida eterna guarda siempre el deseo de ser, más allá de Dios. Porque alcanzar o no esta meta es un regalo inentendible, oscuro, inimaginable. Desear la vida eterna nos ayuda a construir el renunciamento a los deseos cortos e ilusorios de la vida en el mundo. Pero este deseo puede ser un último refugio de nuestro yo y de nuestra propia voluntad. El ejercicio de entrega total

es sostener la aceptación de la voluntad de Dios, sostener el renunciamento, si nuestra vida eterna no fuera conforme a su voluntad.

Por eso es importante aceptar nuestros desfallecimientos, nuestras caídas pasadas y las que vendrán en el futuro. No tenemos la certeza de la pureza cuando alcanzamos bienes espirituales porque no podemos dividir el mundo físico del metafísico. Tenemos que acoger la voluntad del Padre que atraviesa estos mundos también con desapego. Debemos estar cual náufragos sin rumbo, sosteniendo nuestra atención en la tabla única de nuestro presente. Aceptar y sentir el mar de los sucesos espirituales pasados, y los que vendrán en el futuro, con la misma renuncia, enfrentados a nuestro propio límite espiritual.

El presente no admite la finalidad. El porvenir tampoco, pues es solo lo que será como presente. Pero no se sabe. Si se lleva al presente la punta de ese deseo que en nosotros corresponde a la finalidad, lo atraviesa hasta lo eterno.

(WEIL, 1953, p. 65).

La finalidad que construyen nuestros objetos de deseo edifica también nuestros límites. Funcionamos en tanto nos conducimos somnolientamente entre objetivo y objetivo, creamos difíciles e ilusorios edificios que en sus cimientos albergan un vértigo al tiempo presente. Las finalidades que parecen orientarnos terminan descolocando la piedra fundamental, la piedra que nos conecta con el presente y con lo real. El deseo quiere borrar el tiempo, quiere habitar la falsa plenitud de la imaginación, habitando un presente continuo que no es presente, un presente continuo que va por delante, que habita la unidimensionalidad del futuro imaginario.

Cuando creemos salirnos de esta ilusión y nos despegamos de estas finalidades ilusorias con la ayuda de la fe en la vida eterna, corremos el mismo riesgo de edificar una finalidad enajenante. Lo eterno no se busca mirando hacia arriba, no se encuentra rechazando la realidad, todo lo contrario.

Descender a la fuente de los deseos para arrancar la energía a su objeto. Es que los deseos son verdaderos en tanto energía. El objeto es falso. Pero desgarramiento indecible del alma en la separación de un deseo y su objeto.

(WEIL, 1953, p. 67).

Este desgarramiento no excluye a los deseos espirituales, a la finalidad de la vida eterna. Es ciertamente un camino que implica sostener el abandono, y no tenemos la voluntad ni la

capacidad en nosotros. Cuando sentimos que arrancamos la energía a su objeto, también sentimos que somos sostenidos y redireccionados por el amor. La humildad que crece en este momento se nos regala, y entonces la aceptación es fuente de alegría porque nos sabemos salvados de la soberbia. El peligro latente de pensar que ascendemos por nosotros mismos es para Weil una de las razones por la cuales tenemos que estar atentos. Las ilusiones propias de la soberbia, como última tabla de salvación de nuestro yo “omnipotente”, pueden ser más dañinas y detestables. “Desear la salvación es malo, no porque sea egoísta, sino porque es orientar el alma hacia una simple posibilidad particular y contingente, en lugar de la plenitud del ser, en lugar del bien que es incondicionalmente”. (WEIL, 1953, p. 206).

2.7. Sexta parte: “Nuestro pan, que es eterno, dádnoslo hoy”

A continuación, citamos el texto de Weil que analiza el sexto fragmento de la oración:

Cristo es nuestro pan. Sólo podemos pedirlo para ahora. Pues siempre está ahí, en la puerta de nuestra alma; quiere entrar, pero no fuerza el consentimiento. Si consentimos entra; pero tan pronto como no lo queremos se va. No podemos comprometer hoy nuestra voluntad de mañana, no podemos hacer hoy un pacto con Él para que permanezca en nosotros a pesar nuestro. El consentir a su presencia es lo mismo que su presencia. El consentimiento es un acto, sólo puede ser actual. No nos ha sido dada una voluntad que pueda aplicarse al futuro. Todo lo que no es eficaz en nuestra voluntad es imaginario. La parte eficaz de la voluntad es eficaz inmediatamente; su eficiencia no es distinta de ella misma. La parte eficaz de la voluntad no es el esfuerzo, que se tiende al porvenir. Es el consentimiento, el sí del matrimonio. Un sí pronunciado en el instante presente para el instante presente, pero pronunciado como una palabra eterna, pues es el consentimiento a la unión de Cristo con la parte eterna de nuestra alma.

Tenemos necesidad de pan. Somos seres que recibimos continuamente nuestra energía desde afuera, pues a medida que la recibimos la agotamos en el esfuerzo. Si nuestra energía no se renueva diariamente, nos volvemos carentes de fuerzas e incapaces de movimiento. Aparte de la alimentación propiamente dicha, en sentido literal, todos los estimulantes son para nosotros fuentes de energía. El dinero, el ascenso social, la consideración, las condecoraciones, la celebridad, el poder, los seres amados, todo lo que infunde en nosotros la capacidad de obrar, es como el pan. Si algunas de estas ataduras penetran bastante profundamente en nosotros, hasta las raíces vitales de nuestra existencia carnal, su privación puede quebrarnos e inclusive hacernos morir.

Esto se llama morir de pena. Es como morir de hambre. Todos esos objetos de afecto constituyen, con el alimento propiamente dicho, el pan de aquí abajo. Depende enteramente de las circunstancias concederlos o rehusarlos. Con respecto a las circunstancias no debemos pedir nada, sino que sean conformes a la voluntad de Dios. No debemos pedir el pan de aquí abajo.

Hay una energía trascendente, cuya fuente está en los cielos, y que corre por nosotros desde que la deseamos. Es realmente una energía; ejecuta acciones por intermedio de nuestra alma y nuestro cuerpo.

Debemos pedir este alimento. En el momento en que lo pedimos y por el hecho de que lo pedimos sabemos que Dios quiere dárnoslo. No debemos soportar el permanecer un solo día sin él. Pues cuando las energías terrestres, sometidas a la necesidad de aquí abajo, son las únicas que alimentan nuestros actos, solo podemos hacer y pensar el mal. “Dios vio que las maldades de los hombres se multiplicaban sobre la tierra, y que lo producido por los pensamientos de su corazón era constantemente, únicamente malo”. La necesidad que nos obliga al mal gobierna todo lo que existe en nosotros, salvo la energía de lo alto en el momento en que penetra en nosotros. Y no podemos hacer provisiones de ella.

(WEIL, 1954, pp. 161-162).

La absoluta disposición de Cristo a la espera de nuestro llamado instaura una economía de su presencia. Él estará todo el tiempo que deseemos que permanezca, pero este deseo tiene que ser real, nuestra relación con Él es posible cuando todo lo que somos se abre a su encuentro. El tiempo en el cual dura este encuentro depende de nuestro consentimiento. Nuestro compromiso con Él no está atado a nada más que nuestro deseo, pero este deseo simple, eficaz y directo necesita de una estructura central que emana de la raíz del desapego.

El consentimiento está relacionado con desatar todo aquello que nos dirige la mirada a otro fin. Si no somos capaces de dirigir nuestros deseos hacia Cristo es imposible el encuentro porque Él permanece desde nuestro consentimiento. El presente es nuestro único camino, no podemos administrar cuotas, ni guardar porciones de su visita. No hay garantía porque no hay violencia, no se impone, acude a nuestro llamado. Por eso ante Él todos somos hermanos, ningún título en sí mismo nos hace acreedores de su presencia, ninguna consideración social nos convierte en portadores únicos de su amistad. Sólo nuestro presente entregado a este encuentro hace posible el milagro trascendente de su amor.

El sí que podemos ofrendarle vibra el tiempo que deseamos que vibre, el tiempo en que permanecemos despojados de otras eficacias, el tiempo en que suspendemos otras finalidades. Sin embargo, esto no implica desdeñar las finalidades que nos atraviesan porque entonces su amistad estaría condicionada a la presencia o no de finalidades naturales. Estas finalidades, si son ordenadas hacia el encuentro trascendente de la amistad con Cristo, no son obstáculo. La orientación sólo es posible desde el presente, en la ofrenda de la atención. Por eso más allá de lo que visiblemente podamos construir como testimonio de su amistad, todo gesto permanece vacío en tanto no nos disponemos a su encuentro. El esfuerzo no es eficaz si no parte del deseo y la fidelidad de este “sí” matrimonial actual.

Estamos en un mundo dominado por la fuerza de la gravedad, y la necesidad impone finalidades que violentan nuestro ser. Los alimentos son muy variados. Todo aquello que impulsa nuestras acciones y les da sentido es alimento. Weil hace un paralelo que iguala nuestras necesidades básicas de existencia física con nuestras necesidades espirituales. Esto la lleva a decir: “Todos los movimientos naturales del alma están regidos por leyes análogas a las de la gravedad material. La única excepción es la gracia.” (WEIL, 1953, p. 43). Para dilucidar el actuar humano, la cuestión ética que plantea Weil es la siguiente: ¿de dónde procede la energía al actuar? Porque lo que alimenta una acción es tan importante como la acción misma, para sostener el encuentro con Cristo. “El objeto de la acción y el nivel de la energía que la alimenta, cosas distintas...Una acción virtuosa puede rebajarse si no hay energía disponible en el mismo nivel.” (WEIL, 1953, p. 44).

Tenemos una compleja red de necesidades. Plantear de donde viene la energía para dilucidar ante nosotros mismos los fundamentos de nuestros actos es igualmente complejo. Pero ante esta dificultad Weil propone orientarse hacia el vacío y el desapego a cualquier tipo de alimento espiritual. Esto ayudará a edificar un contexto adecuado para nutrirse del pan trascendente.

Necesidad de una recompensa, de recibir el equivalente de lo que se da. Pero si violentando esta necesidad se deja un vacío, se produce como un llamado al aire, y una recompensa sobrenatural sobreviene. No viene si hay otro salario: el vacío la hace venir.

(WEIL, 1953, p. 54).

Pedir el pan es necesariamente pedir la gracia para que nuestro actuar proceda del alimento sobrenatural que es Cristo mismo. Poder sostener este encuentro y alimentarse es también, desde el centro mismo de nuestra humildad, una gracia, una posibilidad que se nos da porque

la pedimos. Actuar desde esta energía es un regalo y por lo tanto no nos puede llenar de soberbia, porque no emana de nosotros.

Cuando Weil dice que nos sumamos a una fuente de energía trascendente, está dando por sentado que nuestro yo ha dejado actuar a esa energía, y la dirección viene de arriba. No tenemos control de ese momento y por lo tanto es también difícil de sostener, e implica un riesgo radical.

El hombre no escapa a las leyes de este mundo sino por la duración de un relámpago. Instantes de tregua, de contemplación, de intuición pura, de vacío mental, de aceptación del vacío moral. Por esos instantes es capaz de lo sobrenatural. Quien soporta un momento el vacío recibe al pan sobrenatural o cae. Riesgo terrible, pero hay que correrlo, y aun un momento sin esperanza. Pero no hay que arrojarse en él.

(WEIL, 1953, p. 55).

Este peligro es también un temblor ante nuestros cimientos, porque esa energía trascendente nos cuestiona hasta el fondo y remueve todo lo que somos. Nuestras ilusiones y las complejas redes de necesidades que devienen de las ilusiones pesan en nosotros y se adhieren a nuestro yo. Penetrar en ellas, sopesarlas, redireccionarlas, e incluso extirparlas duele y tiene costos. Por eso, en otro momento nos dice: “Amar la verdad significa soportar el vacío, y por lo tanto la muerte. La verdad está del lado de la muerte.” (WEIL, 1953, p. 55).

Es muy propio de nosotros sentir miedo ante lo desconocido, y, sobre todo, experimentar lo desconocido nos puede conducir a un miedo visceral y destructivo. Mirar nuestros fundamentos produce desesperanza porque constatamos un vacío, una imposibilidad radical de luz. Surge entonces un miedo profundo de perder la esperanza y de querer arrojarse al vacío o a las falsas ilusiones que lo escondan por momentos. Cambiar la dirección de la mirada para poder encontrar las fuentes de energía trascendente, que permitan que no nos conduzcamos solamente por nuestras necesidades egoístas, impone limitar las ilusiones y no temer el contacto real con el vacío. Pedimos entonces el pan sobrenatural que solo Cristo nos puede dar para tener energía suficiente y sostener la orientación trascendente de nuestro camino espiritual.

2.8. Séptima parte: “Y perdónanos nuestras deudas así como nosotros hemos perdonado a nuestros deudores”.

A continuación, citamos el texto de Weil que analiza el séptimo fragmento de la oración:

En el momento de decir estas palabras, es necesario haber perdonado ya todas las deudas. No es sólo la reparación de las ofensas que pensamos haber sufrido. También el reconocimiento del bien que pensamos haber hecho, y en general todo lo que esperamos de los seres y las cosas, todo lo que pensamos que se nos debe, aquello cuya ausencia nos daría la sensación de haber sido frustrados. Todos los derechos que creemos que el pasado nos da para el porvenir. En primer lugar el derecho a cierta permanencia. Cuando hemos gozado de algo durante largo tiempo, creemos que nos pertenece, y que la suerte no debe dejar que sigamos gozándolo. Luego el derecho a una compensación por cada esfuerzo, cualquiera sea la naturaleza del esfuerzo, trabajo, sufrimiento o deseo. Cada vez que un esfuerzo ha salido de nosotros y que el equivalente de ese esfuerzo no vuelve bajo la forma de un fruto visible, tenemos una sensación de desequilibrio, de vacío, que nos hace creer que hemos sido robados. El esfuerzo de sufrir una ofensa nos hace esperar el castigo o las excusas del ofensor; el esfuerzo de hacer el bien nos hace esperar el reconocimiento de quien lo recibe, pero son sólo casos particulares de una ley universal de nuestra alma. Siempre que algo sale de nosotros tenemos una necesidad absoluta de recuperar al menos lo equivalente, y porque tenemos necesidad creemos tener derecho. Nuestros deudores son todos los seres, todas las cosas. En todos los créditos que creemos poseer se trata siempre de una deuda imaginaria del pasado con el porvenir. Es a esto a lo que debemos renunciar.

Haber perdonado a nuestros deudores es haber renunciado en conjunto a nuestro pasado. Aceptar que el futuro sea todavía virgen y esté intacto, rigurosamente ligado al pasado por lazos que ignoramos, pero totalmente libre de los lazos que nuestra imaginación cree imponerle. Aceptar la posibilidad de que suceda y en particular de que nos suceda cualquier cosa, y que el día de mañana haga de toda nuestra vida pasada una cosa estéril y vana.

Renunciando de un golpe a todos los frutos del pasado sin excepción, podemos pedir que nuestros pecados pasados no den en nuestra alma sus miserables frutos de mal y de error. En tanto nos apegamos al pasado Dios mismo no puede impedir en nosotros esa horrible fructificación. No podemos apegarnos al pasado sin apegarnos a nuestros crímenes, pues lo que es más esencialmente malo en nosotros es desconocido.

Lo que ante todo creemos que el universo nos debe es la continuación de nuestra personalidad. Esta deuda implica todas las otras. El instinto de conservación nos hace

sentir esta continuidad como necesaria, y creemos que una necesidad es un derecho. Como el mendigo que decía a Talleyrand: “Señor, tengo que vivir”, y a quien Talleyrand respondió: “No veo la necesidad”. Nuestra personalidad depende enteramente de circunstancias exteriores que tienen un poder ilimitado para aplastarnos. Pero preferiríamos morir antes de reconocerlo. El equilibrio del mundo es para nosotros un concurso tal de circunstancias que nuestra personalidad quede intacta y parezca pertenecernos. Todas las circunstancias pasadas que lastimaron nuestra personalidad nos parecen rupturas de equilibrio que infaliblemente deben compensarse un día por fenómenos en sentido contrario. Vivimos esperando esas compensaciones. La aproximación inminente de la muerte es horrible sobre todo porque nos obliga a saber que estas compensaciones no se producirán.

El perdón a las deudas es la renuncia a la propia personalidad. Renunciar a todo lo que llamo yo. Sin ninguna excepción. Saber que en lo que llamo yo no hay nada, ningún elemento psicológico que las circunstancias exteriores no puedan hacer desaparecer. Aceptarlo. Estar contento de que sea así.

Las palabras “hágase tu voluntad”, si se las pronuncia con toda el alma, implican esta aceptación. Por eso se puede decir instantes después: “hemos perdonado a nuestros deudores”.

El perdón de las deudas es la pobreza espiritual, la desnudez espiritual, la muerte. Si aceptamos por completo la muerte, podemos pedir a Dios que nos haga revivir puros del mal que está en nosotros. Pues pedirle que perdone nuestras deudas es pedirle que borre el mal que está en nosotros y que permanece allí, ni Dios mismo tiene el poder de perdonarlo. Dios perdona nuestras deudas sólo cuando nos pone en estado de perfección.

Hasta entonces Dios nos perdona nuestras deudas parcialmente, en la medida en que perdonamos a nuestros deudores.

(WEIL, 1954, pp. 162-165).

¿Qué quiere decir Weil con que ni Dios mismo tiene el poder de perdonarnos? ¿Quiere decir con esto que hay una economía cambiaria entre nosotros y Dios? Es importante, para comprender este extenso texto, no quedarse en algunas sentencias aisladas. Como en todo su pensamiento, las contradicciones aparentes nos conducen a un lugar. Insistir en ellas, es

descubrir ese otro lugar donde esos objetos contradictorios del pensamiento se incluyen; para formar algo más grande y real que la pura oposición. Desde el comienzo de las reflexiones está presente, de muchas formas, la necesidad del consentimiento, la renuncia y la aceptación del vacío, como condición para el encuentro trascendente. Por eso Weil dice que nuestra principal y única ofrenda real a Dios es nuestro yo, nuestra persona.

Dios está siempre dispuesto a perdonarnos, a alimentarnos con su pan trascendente, pero no violenta nada en nosotros, no pasa por encima de nosotros para que seamos en Él. Pedir que nos perdone “como nosotros hemos perdonado a nuestros deudores”, clarifica la relación causal que Weil destaca, y esto abre la posibilidad de subordinar el perdón de Dios a nuestro propio abandono de lo que creemos que nos deben.

Mucho de lo que creemos merecer son ilusiones de un supuesto equilibrio ordenado hacia el crecimiento de nuestro yo como centro. Constatar que somos nada, que estamos sujetos a circunstancias que nos superan infinitamente, aceptar esto, es el primer grito trascendente que lanza lo real sobre nuestra concepción de persona. La supuesta necesidad de nuestra permanencia es una ilusión, las falsas necesidades que dibujan un equilibrio al servicio de nuestra permanencia son también ilusiones.

Perdonar las deudas es al final, como experiencia radical, reconsiderar si realmente se nos debe algo. Situarnos en este vacío donde todo lo que creemos ser es arrancado de su centro y puesto en otro lugar, un lugar oscuro que no logramos comprender del todo, pero que es real en tanto no podemos construirlo centrado en nuestra contención. Este lugar es sin dudas una experiencia radical. Descentrarnos y comenzar a comprender que la realidad es más que nuestros sentidos, que está ahí y seguirá ahí después de nosotros, nos ilumina en ese camino de renuncia.

Volvamos a la pregunta inicial. Por supuesto que la omnipotencia de Dios es capaz de colocarnos en estado de perfección, pero como deja claro Weil, esto es algo posterior. “Mientras tanto” nuestra petición es pura, real y profunda en tanto somos capaces de perdonar radicalmente y de suspender nuestra centralidad personal. Por eso, siguiendo la relación directa que establece Weil, el perdón que pedimos sobre el mal que hemos hecho, se subordina a la capacidad de renuncia a nuestras ilusiones (supuestos derechos) centradas en nuestra persona.

El verdadero equilibrio nace desde el reconocimiento de nuestros límites, si perdonamos a los demás con sinceridad y si nos reconciamos con la realidad despojando nuestras ilusiones, nos preparamos para experimentar los frutos del perdón de Dios, acá en este mundo. Pero también, reconocer nuestros límites implica la humildad de reconocer que no sabemos todo el mal que

hemos hecho. Desconocemos todo el desequilibrio que hemos generado nosotros. Desapegarnos del pasado y de las supuestas deudas de los otros y del mundo con nosotros, nos reconcilia también con nosotros mismos.

2.9. Octava parte: “Y no nos dejes caer en la prueba, mas libranos del mal”

A continuación, citamos el texto de Weil que analiza el octavo fragmento de la oración:

La única prueba para el hombre es estar abandonado a sí mismo en contacto con el mal. La nada del hombre se verifica entonces experimentalmente. Aunque el alma haya recibido el pan sobrenatural en el momento de pedirlo, su alegría va unida al temor porque sólo le fue posible pedirlo para el presente. El futuro sigue temible. No tiene derecho a pedir el pan del mañana, pero expresa su temor en forma de súplica. Allí termina. La palabra “Padre” ha comenzado la plegaria, la palabra “mal” la termina. Hay que ir de la confianza al temor. Sólo la confianza da fuerza suficiente para que el temor no sea causa de una caída. Después de haber contemplado el nombre, el reino y la voluntad de Dios, después de haber recibido el pan sobrenatural y de haber sido purificada del mal, el alma está dispuesta para la verdadera humildad que corona todas las virtudes. La humildad consiste en saber que en este mundo toda el alma, no solo lo que se llama el yo en su totalidad, sino también la parte sobrenatural del alma que es Dios presente en ella, está sometida al tiempo y a las vicisitudes del cambio. Hay que aceptar absolutamente la posibilidad de que todo lo que en sí es natural sea destruido. Pero también hay que aceptar y rechazar a la vez la posibilidad de que la parte sobrenatural del alma desaparezca. Aceptarlo como un hecho que no se produciría si no fuese conforme a la voluntad de Dios. Rechazarlo como algo horrible. Hay que tener miedo, pero que el miedo sea como el coronamiento de la confianza.

(WEIL, 1954, pp. 165-166).

El temor y el miedo por constatar el mal son reales, y están presentes en nuestra vida como un zumbido constante. Cuando vemos que estamos a merced de muchas causalidades y azares, tememos vivir el trauma del mal en sus múltiples formas. Este miedo es la antesala de la humildad que nos conduce a la súplica trascendente. Pero este temor no solo nos ayudará a descubrir el camino de la humildad, además hay en él una atadura fuerte a la centralidad de la persona como fin en sí. Liberarnos de esos temores cercanos a nuestras ilusiones de bienestar, será parte importante en el recorrido.

Es necesario destacar la complejidad de la concepción del mal en el pensamiento de Weil. Para ella: “Lo que el mal viola no es el bien, pues el bien es inviolable, sino un bien degradado.” (WEIL, 1953, p. 123.). El bien puro está por encima de todo mal y es una de las claves para entender la misericordia de Dios. Sin embargo, en nuestro mundo, el bien se encarna y también se degrada, contraponiéndose al mal y fundiéndose a veces en una sustancia ambigua e indistinta. La posibilidad de tener la luz que nos guíe a separar el mal del bien es parte de la súplica. “Sólo se tiene experiencia del bien realizándolo. Sólo se tiene experiencia del mal prohibiéndose su realización, o si se lo ha realizado, arrepintiéndose. Cuando se realiza el mal, no se lo conoce, porque el mal huye de la luz.” (WEIL, 1953, p. 124.)

Realizar el mal, propagar el mal y hacerlo como si se tratara de un deber y un bien es uno de los temores principales que encierra la súplica de la oración. Las ilusiones que construimos son en muchos casos intentos de tapar y desdibujar el mal. Las falsas necesidades casi siempre desembocan en la ausencia de luz para detener la propagación del mal.

El verdadero crimen no es sensible. El inocente que sufre sabe la verdad sobre su verdugo, pero el verdugo no la sabe. El mal que el inocente siente en sí mismo pertenece al verdugo pero éste no es sensible. El inocente sólo puede conocer el mal como sufrimiento, lo que en el criminal no es sensible, es el crimen. Lo que en el inocente no es sensible, es la inocencia.

(WEIL, 1953, p. 125.).

Este entrecruzamiento de sensibilidades, y sobre todo la insensibilidad del verdugo y su ceguera, nos devuelven el miedo inicial, pero esta vez más cercano al miedo a ser verdugos. La humildad está en saberse limitado para ver y optar por el bien. Sin embargo, esto no nos hace inocentes del todo, porque esas ilusiones que nos enajenan de la distinción real son también producto de nuestros egoísmos. “El acto malvado es una transferencia a otro de la degradación que llevamos en nosotros mismos. Por eso nos inclinamos a él como una liberación.” (WEIL, 1953, p. 126.). Esta degradación es la que posibilita que seamos portadores del mal, y que transfiramos su desorden sobre los otros. Cuando desde esta degradación constatamos el bien, sentimos y sufrimos. Si elegimos sostener este sufrimiento, y transferir la violencia que despierta en nosotros, hacia nosotros mismos, evitamos seguir el falso impulso “liberador” del mal.

Este falso impulso liberador tiene su fuente en la enajenación y la construcción de realidades imaginarias. Tendemos a llenar el futuro de supuestos desarrollos de bienestar irreal. El

egoísmo implícito cuando escapamos del presente nos sujeta con más fuerza a nuestras vías de escape, y cuando chocamos con la realidad, sentimos una violencia y la descargamos en el otro. La voluptuosidad de “liberarnos” infligiendo el mal en el otro nos ciega y nos encierra cada vez más. Esta enajenación impide que percibamos al mal en su realidad monótona, y experimentemos al bien como monótono. “El mal imaginario es romántico, variado; el mal real, triste, monótono, desértico, aburrido. El bien imaginario es aburrido, el bien real es siempre nuevo, maravilloso, embriagador”. (WEIL, 1953, p. 123.)

La imaginaria voluptuosidad centrada en la construcción de un mundo a nuestra supuesta medida, el goce que despierta imaginarnos señores omnipotentes, están siempre presentes. Despojarnos de todo aquello que alimenta nuestra aparente necesidad de expansión y dominio no es una tarea fácil. En ese mundo irreal e invertido pensamos que detener el impulso dominador es algo negativo y malo para nosotros. “Dejar que la imaginación se detenga en el mal implica una especie de cobardía: esperamos gozar, conocer y acrecentarnos por lo irreal.” (WEIL, 1953, p. 131.). Abandonar estas estancias imaginarias nos duele, porque implica una expansión de la realidad al interior de nosotros. Salir del círculo del encierro reductivo al que nos sometía la imaginación, remueve nuestros cimientos y nos coloca en una dolorosa incertidumbre.

“El sufrimiento expiatorio es el golpe que de rebote produce el mal que hacemos. Y el sufrimiento redentor es la sombra del bien puro que se desea.” (WEIL, 1953, p. 126.) Salir de la lógica de la degradación implica soportar el sufrimiento y estar dispuestos a recibir más golpes de los que hemos dado. La aceptación incluso de la desproporción del mal sobre nosotros nos ayudará a impedir su multiplicación que degrada las fuentes de bien que hemos recibido. “Aceptar el mal que se nos hace como remedio del que hemos hecho. El verdadero remedio no es el sufrimiento impuesto a sí mismo, sino el que viene de afuera. Y aún es necesario que sea injusto.” (WEIL, 1953, p. 126.). Por eso Weil distingue categóricamente al falso Dios del Dios real, relacionando las consecuencias bifurcadas de sufrimiento y violencia: “El falso Dios transforma el sufrimiento en violencia. El verdadero Dios transforma la violencia en sufrimiento.” (WEIL, 1953, p. 126.). Cuando somos capaces de transformar la violencia del mundo en sufrimiento, suspendemos la inercia de su propagación y la elevamos como auténtica plegaria.

Otro de los temores inmensos, relacionados al mal, es cuando nos resistimos a mirar y sostener el bien que se nos da en el tiempo presente, porque queremos tener “ilusiones colmadoras” que suplanten el dolor causado por la luz que nos ayuda a distinguir el bien y el mal.

El pecado contra el Espíritu consiste en conocer una cosa como buena y odiarla en tanto buena. Se experimenta el equivalente bajo la forma de resistencia cada vez que nos orientamos hacia el bien, pues todo contacto con el bien produce un conocimiento de la distancia entre el mal y el bien, y el comienzo de un esfuerzo penoso de asimilación. Este miedo es quizás el signo de la realidad del contacto. (WEIL, 1953, p. 129.).

La súplica que le dirigimos al Padre se alimenta de este miedo real de reconocernos incapaces de sostener el esfuerzo de la asimilación de la luz. Pero esta súplica también se transforma en la necesidad que tenemos de transformar el mal recibido en virtud. “El mal es al amor lo que el misterio es a la inteligencia. Así como el misterio obliga a la virtud de la fe a ser sobrenatural, así el mal a la virtud de la caridad.” (WEIL, 1953, p. 130.). Asumiendo esta posibilidad transformadora de la gracia, le pedimos al Padre que nos ayude a cambiar el mal en virtud sobrenatural de la caridad, que podamos suspender nuestra lógica egocéntrica y, lejos de lanzar un grito que devuelve y acrecienta sobre el otro (también inocente) el mal que recibimos, seamos fuente de contención y transfiguración sobrenatural.

La irrealidad que del bien quita el bien, es lo que constituye el mal. El mal es siempre la destrucción de cosas sensibles donde hay presencia real del bien. El mal es realizado por aquellos que no tienen conocimiento de esa presencia real. En ese sentido es verdad que nadie es malo voluntariamente.

(WEIL, 1953, p. 130.).

Nuestros límites a veces pueden actuar como filtro de lo real y anclados en ellos puede que no conozcamos las consecuencias de nuestras acciones a pesar de nuestro compromiso con la atención a lo real. Es necesario seguir desde la humildad este misterio, es preferible saberse pecador y suplicar con fervor la luz sobrenatural que nos ayude a orientar y reconstruir la realidad del bien. Necesitamos el don para vivir según el criterio de la verdad, y la fuerza para sostener la coherencia de este encuentro.

Lo esencialmente distinto al mal es la virtud acompañada de una percepción clara de la posibilidad del mal, y del mal que aparece como bien. La presencia de ilusiones

abandonadas pero presentes al pensamiento es quizás el criterio de la verdad. (WEIL, 1953, p. 132.).

El misterio del mal en el mundo entronca en un punto con la misericordia de Dios. Hay una necesidad real y una funcionalidad sobrenatural cuando estamos frente al mal. Es un misterio, pero Weil no tiene miedo de mirarlo de frente y preguntarse: “¿Cómo no habría mal en el mundo? Es necesario que el mundo sea extraño a nuestros deseos. Si no contuviera el mal, entonces nuestros deseos serían enteramente malos. No debe serlo.” (WEIL, 1953, p. 134.). La necesidad de que seamos libres ante Dios, para que elegir por Él nazca del amor, y el hecho de que sea una elección implica una diferenciación. Todo aquello que se diferencia de Dios y no conduce hacia Él participa y habita el mal. Pero ¿somos nosotros creadores de esta distinción? La visión del mal que propone Weil se transparenta al definir al mundo como el espacio donde habitan todas las distancias posibles entre Dios y sus criaturas.

Hay todas las gamas de distancia entre la criatura y Dios. Una distancia en la que el amor de Dios es imposible. Materia, plantas, animales. El mal es tan completo que se destruye; ya no hay mal: espejo de la inocencia divina. Estamos situados en el punto en que el amor es justamente posible. Es un gran privilegio, pues el amor que une es proporcional a la distancia.

Dios creó un mundo que no es el mejor posible, pero que encierra todos los grados de bien y de mal. Estamos en el punto en que es posible el mal mayor, pues más allá está el grado en que se convierte en inocencia.

(WEIL, 1953, p. 134.).

2.10. Conclusión

Como conclusión citaremos los párrafos finales de sus reflexiones sobre el Padre Nuestro. En estos, Weil hace una reflexión general sobre la oración y su estructura. La posibilidad de condensación conceptual que fue revelando en cada reflexión la conduce a proponer esta oración como la plegaria perfecta. Durante todo este recorrido reflexivo hay muchos caminos que se encuentran y entrelazan. Pero también hay muchas ideas que permanecen, y se sostienen a sí mismas como fundamento esencial de la experiencia.

Los seis pedidos se corresponden de dos en dos. El pan trascendente es lo mismo que el nombre divino. Es lo que opera el contacto del hombre con Dios. El reino de Dios es lo mismo que su protección extendida hasta nosotros contra el mal; proteger es una

función real. El perdón de las deudas de nuestros deudores es lo mismo que la aceptación total de la voluntad de Dios. La diferencia reside en que los tres primeros pedidos la atención se dirige sólo a Dios. En los tres últimos se lleva la atención hacia sí para obligarse a hacer de estos pedidos un acto real y no imaginario.

En la primera mitad de la plegaria se comienza por la aceptación. Después se permite un deseo. Luego se corrige, volviendo a la aceptación. En la segunda mitad el orden cambia: termina con la expresión de un deseo. Es que el deseo se ha tornado negativo; se expresa como un temor; por tanto corresponde al más alto grado de humildad, lo que conviene para terminar.

Esta oración contiene todas las demandas posibles; no se puede concebir una plegaria que no esté encerrada en ella. Es la plegaria como Cristo a la humanidad. Es imposible pronunciarla una vez dando a cada palabra la plenitud de la atención, sin que un cambio tal vez infinitesimal pero real se opere en el alma.

(WEIL, 1953, p. 166.).

Si bien hemos seguido toda la reflexión sobre cada uno de los fragmentos de la oración del Padre Nuestro, en este análisis final se trasparenta claramente por qué Weil la considera como plegaria perfecta. La correspondencia entre los pedidos y la función que ella les establece en dependencia de la dirección de la atención, demuestran con claridad la agudeza de su acercamiento. Además, establece una correspondencia conceptual entre la aceptación y los deseos en los seis pedidos que propicia la síntesis funcional de los mismos. Las dos partes de la oración quedan establecidas por la dirección de la atención; en la primera parte nos dirigimos a Dios desde la aceptación de la santidad de su nombre, el deseo del reino y la aceptación de la voluntad de Dios, y en la segunda parte la atención se dirige a nosotros mismos desde el deseo del alimento espiritual, la aceptación que propicia la reconciliación y el deseo desde la humildad y el temor de que seamos liberados del mal.

Capítulo III

3. El concepto de atención y su relación con la escucha

3.1. Introducción

El tercer capítulo cuenta con dos partes, la primera nos presenta el concepto de atención de Weil y la segunda establece una relación con el pensamiento musical a partir de la definición de música de J. Cage. Como veremos a continuación, el capítulo comienza con un bosquejo preliminar de este concepto dentro de las obras de Weil y seguidamente presentamos su definición. A partir de tener establecido el concepto procedemos a mirarlo desde varios ángulos que son fundamentales dentro del pensamiento de Weil como: la discriminación de la voluntad, la dirección de la atención o el método. A partir de definir consecuencias de este concepto relativas a la comprensión de la inteligencia y su relación con la humildad y finalmente las contradicciones y las imposibilidades asumidas como centro en su propio pensamiento, hacemos unas conclusiones parciales para a continuación abrir la relación con la segunda parte de este capítulo.

Como es bien sabido el pasado siglo fue muy convulso en todos los órdenes, desde lo político, lo religioso hasta lo artístico. Surgieron infinidades de movimientos estéticos que a veces se contraponían explícitamente y en otras, simplemente se proponían como alternativas. Dentro del campo musical nacieron al igual que en las otras artes muchísimos caminos estéticos. No es nuestra intención apresurarnos a definir y mucho menos a establecer juicios de valor sobre los mismos, pero queremos destacar que dentro de este contexto en donde las definiciones básicas entraron en profunda cuestión surge un compositor como J. Cage que propone un cambio de paradigma. Este cambio que nos propone Cage se articula directamente con el concepto de atención de Weil, justamente porque a pesar de ser un compositor, él no propone un canon sonoro arquetípico, no propone modelos y jerarquías de valor desde lo musical, sino que vuelve al campo horizontal de cada sujeto abriendo así el horizonte del arte.

En un contexto en donde todavía se proponían cánones parciales como jerarquías de valor que aparentemente posibilitaban juicios categóricos, Cage no define la música desde modelos estructurales en contraposición: tonal, atonal, serial, modal, etc.; sino que primeramente vuelve su mirada al presente, al momento único de cada instante hasta llegar al propio silencio. Al constatar la imposibilidad del propio silencio nos devuelve esa mirada marcada por nuestra situación contradictoria como seres humanos, nos devuelve la incertidumbre y el límite que experimentamos física y espiritualmente. Reincorpora al sujeto desde una situación más

horizontal, vaciando de contenido las nociones de progreso muy asentadas en las primeras vanguardias musicales. Con esto no queremos decir que sea el único compositor o pensador de la música que aborda este conflicto, quizás en la ausencia de declaraciones de otros compositores podemos encontrar esta misma disposición abierta. Pero es muy importante constatar que Cage define conceptualmente a la nueva música desde el horizonte de la atención del sujeto y esta definición nos permite la articulación directa con el concepto de atención de Weil.

En las dos secciones finales proponemos una escucha más ligada a lo sacramental (entendido desde una postura no necesariamente confesional sino privilegiando la abstracción) a raíz de esta articulación centrada en la atención. No proponemos un camino estético relacionado con un estilo o arquetipo musical sino una relación abierta con la escucha del presente. Y a su vez redimensionar esta apertura de la escucha atenta, desde la contemplación del misterio de la Trinidad y de la belleza en el mundo.

3.2. El concepto de Atención en Simone Weil

3.2.1. Introducción: Un bosquejo preliminar del concepto de atención

Para presentar las reflexiones de Weil que abordan más directamente el concepto de atención, es necesario esbozar brevemente su posible origen. En la carta titulada “Autobiografía Espiritual” ella narra que en la adolescencia pasó por un período de *desesperaciones sin fondo*, que se originaron por la consciencia de sus incapacidades intelectuales.

A los catorce años caí en una de esas desesperaciones sin fondo de la adolescencia, y pensé seriamente en morir a causa de la mediocridad de mis facultades naturales. Las dotes extraordinarias de mi hermano, que tuvo una infancia y juventud comparables a las de Pascal, me forzaban a tener conciencia de ellas. No lamentaba los éxitos exteriores, sino el no poder esperar ningún acceso a ese reino trascendente al que sólo entran los hombres auténticamente grandes y donde habita la verdad.

(WEIL, 1954, p. 30).

De ese fondo de tinieblas logró salir, pero eso no significó que dejara de aspirar a entrar al reino de la verdad, sino que encontró otras vías.

Después de meses de tinieblas interiores tuve de pronto y para siempre la certeza de que cualquier ser humano, aun si sus facultades naturales son casi nulas, penetra en ese

reino de la verdad reservado al genio, si sólo desea la verdad y hace perpetuamente un esfuerzo de atención para alcanzarla; así se convierte en un genio, aun si falto de talento ese genio no puede ser visible exteriormente.

(WEIL, 1954, p. 30.)

La centralidad del deseo de alcanzar la verdad y habitar la verdad, da lugar a la concepción de la atención como única vía o camino. Este concepto nace como necesidad de justicia e igualdad para con todos los hombres, porque en este camino las facultades naturales son secundarias. Ellas pasan a un segundo plano en tanto visibilizan o no socialmente al hombre, porque en sí mismas no obstaculizan el acceso personal a la verdad.

Las determinaciones sociales y culturales, las posibilidades de objetivar la aparición o no de un *genio* son limitadas. No sólo se trata de esperar que la historia rescate a tal o cual *genio* oculto en circunstancias desfavorables, se trata de una dimensión transversal de contacto con la verdad. Esta dimensión no necesariamente se revela al conjunto de la sociedad, muchas veces permanece oculta en la intimidad de cada hombre. Esta concepción de Weil nace de una caridad para con el prójimo muy grande. “Tuve también desde mi primera infancia la noción cristiana de la caridad al prójimo, a la que daba el nombre de justicia que lleva en varios pasajes del Evangelio, y que es tan hermoso.” (WEIL, 1954, p. 31.). En esa idea de justicia e igualdad profunda podemos localizar algo del origen del concepto de atención.

A partir del encuentro con esta solución que posiblemente la salvó de morir, nace una biografía muy auténtica e inverosímil a simple vista. No pienso sea necesario, en este capítulo, detenernos en tantos y diversos detalles biográficos, pero nos resulta importante subrayar esa originalidad de su búsqueda, porque está en parte determinada por la amplitud de acceso a la verdad del camino de la atención.

En la tesis “Ciencia y percepción en Descartes”, con que finalizó sus estudios superiores escrita entre 1929 y 1930 encontramos varios indicios del surgimiento del concepto de la atención. “Dado que la ciencia verdadera sólo consiste en dirigir bien la razón, no hay desigualdad entre las ciencias ni entre las mentes.” (WEIL, 2006, p. 34.). Más adelante continúa: “Ningún hombre debe entonces renunciar a abordar una parte cualquiera del conocimiento humano porque considere que supera su capacidad, ni tampoco porque crea que no puede hacer un progreso serio en una ciencia sino a condición de especializarse en ella.” (WEIL, 2006, p. 34.).

La igualdad entre los hombres, justamente, por la posibilidad que cada cual tiene de dirigir su pensamiento y encontrar elementos comunes, redescubrir relaciones entre las cosas y compartir ideas, la ayuda a sostener la transversalidad del reino de la verdad. “De manera que un hombre cualquiera, por mediocres que fueran su inteligencia y sus aptitudes, si se dedica a ello bien puede conocer todo lo que está al alcance del hombre; cualquier hombre.” (WEIL, 2006, p. 35.)

Esta opción positiva e igualitaria de los hombres no debe confundirse con la sobredimensión de lo humano propia de los siglos XIX y XX, dado que esta sobredimensión apunta al hombre como excepción del común de los hombres. Ella no quiere decir, ciertamente apoyada en el pensamiento de Descartes, que podemos comprenderlo todo, sino que podemos comprender lo que está *al alcance del hombre*.

La frase *dirigir bien la razón* puede ser uno de los indicios del concepto de atención. Veremos más adelante cómo la propia razón se establece no en lo que creemos, sino en una duda fundamental ante todo lo que podemos conocer. Esta inversión, aparentemente negativa y privativa de la creencia, será fermento de numerosos análisis que hacen de su pensamiento una fuente tan original.

En el segundo capítulo de su tesis se introduce y recorre con total originalidad la duda cartesiana¹. Y comienza por la relación que establecemos con las cosas en dependencia de nuestra aceptación o de nuestro rechazo:

Todos los objetos que nombro, el cielo, las nubes, el viento, las piedras, el sol, son para mí ante todo placeres en la medida en que me manifiestan mi propia existencia; dolores en la medida en que mi existencia encuentra en ellos su límite.

(WEIL, 2006, p. 46.).

Por lo tanto: “Tal sentimiento matizado de placer y de pena, que es lo único que puedo sentir, es entonces la materia del mundo; es todo lo que puedo decir de él.” (WEIL, 2006, p. 47.).

Este recorrido, que comienza en nuestros límites de relación sintetizados en el placer y la pena, tiene como finalidad adquirir más conciencia de lo que somos y las relaciones que nos constituyen. “Las cosas que están en mí tan íntimamente presentes sólo lo están por la

¹ Esto la lleva a decir en las conclusiones: “No es que las ideas formadas en el curso de esta arriesgada reconstrucción puedan aspirar a ser las mismas ideas de Descartes o siquiera pretender que se les parecen.” WEIL, S. *Sobre la Ciencia*. Buenos Aires: El cuenco de plata 2006.93

presencia de ese sentimiento inseparable de mi propia existencia y que únicamente por su intermedio se me revela.” (WEIL, 2006, p. 48.). Esta mediación ineludible no quiere decir que ella rechace la idea de pensar el mundo como lo otro que está fuera de nosotros, sino todo lo contrario, es necesario pensar el hecho de que incluso lo que somos no se debe enteramente a nosotros mismos, también de alguna forma, lo que somos está fuera de nosotros.

No es que el mundo me resulte transparente; las apariencias me resultan impenetrables en tanto que en ellas se me hace presente el sentimiento que forma como su espesor, el sabor amargo y dulce de mi propia existencia. Porque ese sabor es mío, pero no se debe a mí; si nada en mí fuese ajeno a mí, mi pensamiento estaría libre de placer y de dolor. Pero en la medida en que esa cosa impenetrable es para mí distinta y definida, en la medida en que se me aparece, está como moldeada en hueco sobre mí.

(WEIL, 2006, pp. 48-49.).

La impenetrabilidad no solo se manifiesta en las relaciones con las cosas, que son sensibles a nosotros, sino que reaparece cada vez que nos preguntamos seriamente el porqué de las cosas, incluso de las ideas aparentemente más simples. “Lo que llamo el mundo de las ideas no es menos caótico que el mundo de las sensaciones; las ideas me imponen sus maneras de ser, me aferran, se me escapan” y más adelante prosigue: “Si la geometría, la medida, la acción concuerdan, es azar. Todo está librado al genio maligno de Descartes que no es otra cosa que el azar. Azar y no necesidad.” (WEIL, 2006, pp. 49-50.). Por lo tanto, siguiendo estas dos ideas relativas a nuestras sensaciones y relaciones con el mundo material, e incluso con el de las ideas, concluye: “Nunca tengo conciencia de nada excepto de los ropajes del azar; y ese mismo pensamiento, en cuanto tengo conciencia de él, es azar. No hay nada más.” (WEIL, 2006, pp. 50-51.)².

Re-situarse en compromiso total con los límites de lo que podemos saber provoca volver a encontrar esa duda cartesiana: “Pienso lo que pienso; no hay nada más que conocer.” (WEIL, 2006, p. 51.). Llegar a este límite la conduce a repensarlo todo, no tomar ninguna suposición por verdadera en tanto lo único de lo que podemos estar seguros es que pensamos lo que pensamos, por lo tanto: “La potencia que ejerzo sobre mi propia creencia no es una ilusión;

² Y continúa preguntándose: “¿No hay nada más? No, si nada se revela como existente para mí salvo en la medida en que tengo conciencia de mí, soy cualquiera; lo que mi conciencia me revela no soy yo, sino la conciencia que tengo de mí, así como no me revela las cosas, sino la conciencia que tengo de las cosas. Nunca sé lo que es aquello de lo cual tengo conciencia; sólo sé que tengo conciencia de ello. Esto es entonces algo que sé: tengo conciencia pienso”. (WEIL, 2006, p. 50-51.)

por esa misma potencia sé que pienso.” (WEIL, 2006, p. 51.). Ante las múltiples ilusiones y preguntas sin respuesta, ante las configuraciones del azar, y sobre todo ante nuestras propias fronteras, solo tenemos la potencia de la duda. “Por la potencia de dudar, sé que existo. Puedo, luego soy.” (WEIL, 2006, p. 51.).

Vemos cómo aparece la duda cartesiana, reformulada y orientada en definitiva a restablecer un vínculo con la realidad que evite lo más posibles las ilusiones.

En cuanto rechazo un pensamiento cualquiera como ilusorio, por eso mismo pienso algo que no extraigo de la cosa que se presenta a mi pensamiento; porque de mis pensamientos ilusorios sólo puedo extraer la ilusión, es decir, la creencia de que son ciertos.

(WEIL, 2006, p. 52.)

A partir de colocar toda su atención en la realidad de su ser pensante, volviendo al núcleo de la duda, se incrementa la posibilidad de pensar, desde la potencia de la duda podemos atender. En toda su obra se pueden seguir las líneas de este proceso de pensamiento y a pesar de las diferencias y recorridos diversos de sus ideas, se pueden encontrar múltiples referencias directas e indirectas. Casi diez años después de escribir su tesis encontramos esta referencia al sentido de lo racional en el pensamiento cartesiano como vía de encuentro entre *la inteligencia y la gracia*.

Lo racional en el sentido cartesiano, es decir, el mecanismo, la necesidad humanamente representable, debe suponerse siempre que se pueda, a fin de poner en evidencia lo que hay de irreductible. El uso de la razón torna las cosas transparentes al espíritu. Pero no se ve lo transparente. Se ve lo opaco a través de lo transparente, lo opaco que estaba oculto cuando lo transparente no era transparente. Se ve el polvo sobre el vidrio o el paisaje detrás del vidrio, pero no el vidrio. Limpiar el polvo sirve únicamente para ver el paisaje. La verdad debe ejercer su función únicamente para llegar a los verdaderos misterios, a las verdades indemostrables que son lo real. Lo incomprendido oculta lo incomprensible, y por este motivo debe eliminarse.

(WEIL, 1953, p. 194.).

Este camino hacia la verdad, aunque no es una competencia social por el “dominio” del saber, no prescinde del uso de la razón y la inteligencia. Estas facultades son necesarias para encontrar lo *irreductible*, lo que no podemos comprender o concebir y que permanece como misterio ante

nosotros. Que estas facultades no sean lo más importante dado que no garantizan llegar al fondo del misterio no implica rechazarlas.

Necesitaría un estudio aparte seguir exhaustivamente los indicios en otros escritos suyos anteriores a los cuadernos reunidos en “La gravedad y la gracia” y las “Reflexiones sobre el Pater”. Después de esta presentación abordaré la definición del concepto de atención apoyado centralmente en el texto “La atención y la voluntad” (WEIL, 1953, p. 176.) que se encuentra en los cuadernos que Weil le entregó a Gustave Thibon y que éste ordenó y editó en un solo volumen titulado “La gravedad y la gracia”.

3.2.2. Definición del concepto de atención

Comenzamos con tres citas donde Weil aborda directamente el concepto de atención.

La atención en su grado más alto se identifica con la plegaria. Supone la fe y el amor... La atención absolutamente sin mezcla es plegaria ... La atención extrema constituye en el hombre su facultad creadora, y no hay atención extrema que no sea religiosa.³

A partir de estas citas se hace evidente que entre el concepto de atención y la disposición humana más espiritual Weil establece una relación determinante. Por un lado, supone una identificación con la plegaria, al punto de decir que *es* plegaria, y por otro, implica la posibilidad de una *religión auténtica*. Este fondo común, donde los términos se fusionan, reside en el sujeto. La subjetivación del concepto de atención impide una localización fuera de los límites del sujeto.

Analizando las tres citas anteriores podemos notar que la palabra *atención* va acompañada de calificativos que determinan esa definición-relación con la plegaria. *La atención en su grado más alto, ...absolutamente sin mezcla...extrema*. Nos preguntamos: ¿en relación con qué podemos establecer un *grado alto*, una *pureza*, y en definitiva un *extremo*? ¿Cuáles son las claves que nos da Weil para establecer estas clasificaciones jerárquicas? Leyendo todo el capítulo “La atención y la voluntad”, encontramos muchas recomendaciones y aclaraciones relativas a la discriminación de la atención de la voluntad, la dirección de la atención, los métodos adecuados, las desviaciones, e incluso los efectos de la verdadera atención. Dichas

³ Y continúa: “La cantidad de genio creador en una época es rigurosamente proporcional a la cantidad de atención extrema, es decir, de religión auténtica en esa época”. (WEIL, 1953, p. 177.)

aclaraciones y recomendaciones nos ayudarán finalmente a dibujar un contorno preliminar del concepto.

3.2.3. Discriminación de la voluntad

“Tratar de remediar las faltas con la atención y no con la voluntad.” (WEIL, 1953, p. 176.)

En este consejo abarcador podemos comenzar el camino de la distinción jerárquica de la atención. Para Weil la voluntad acentúa la relación con los fenómenos desde un poder que nace en el *yo*.

Puedo querer colocar mi mano sobre la mesa. Si la pureza interior, o la inspiración, o la verdad del pensamiento estuvieran necesariamente asociadas a actitudes de este género, podrían ser objeto de la voluntad. Como no es así, no podemos menos que implorar.

(WEIL, 1953, p. 176.).

Mientras el *yo puedo* (o lo que ella denomina ilusión del *yo* o imaginación colmadora del *yo*) prevalece sobre el deseo de relación con la realidad, la atención se atenúa hasta quizás desaparecer. Cuando la religión se transforma en una proyección de nuestra voluntad y de nuestros deseos de dominación de la realidad, la voluntad ocupa todo el espacio.

Acá queda en evidencia el porqué ella llama *religión auténtica* al efecto de la atención extrema y el posible conflicto que esto puede generar con las religiones instituidas. Discriminar la voluntad no implica desautorizar el hacer voluntarioso presente en el rito, sino ubicar las cosas en los niveles que ella valora adecuados, dado que la voluntad no es desechada, sino orientada. La voluntad queda entonces como tránsito y parte de un proceso que tiene una dirección que la sobrepasa. Cuando queremos que la religión sea un vehículo para lograr nuestros deseos, y supla nuestra incapacidad para lograr lo que queremos, continuamos adheridos y orientados al “dominio” de lo real y no a la aceptación.

Este desborde implica que el *yo* activo y voluntarioso no es en sí una solución, y que puede desviar la verdadera orientación de la atención. Las supuestas cadenas de negociación con lo sobrenatural a partir de nuestros actos son un infructuoso intento de control de la realidad. Pero también las supuestas tareas reales, los objetivos, la búsqueda de soluciones nos pueden atar a esta idea de control. Constatar que nuestra voluntad no es suficiente implica aceptar un vacío, implica reconocer nuestro lugar limitado y pobre dentro de la realidad. Resolver problemas

(voluntad) es necesario y útil en un nivel, pero puede implicar que reduzcamos el presente a instantes de supuestas utilidades. “Equivocada manera de buscar. La atención adherida a un problema. Otro fenómeno del horror al vacío. No se quiere perder el esfuerzo.” (WEIL, 1953, p. 177.).

Del horror al vacío nacen muchas de nuestras ilusiones, y también muchas ocupaciones. La ilusión de llenar el vacío con resultados y metas instauran la centralidad de la voluntad. El problema fundamental no es la voluntad sino el origen de la relación de nuestros deseos con nuestros actos. La voluntad sola, sin articularse con la atención pura, se transforma en proyección de nuestras ilusiones y miedos. El deseo de control, y la imagen de dominación aparente del futuro cierran nuestras capacidades de relación. Orientar todos nuestros esfuerzos voluntariosos hacia un futuro de resultados “favorables” es reducir terriblemente la realidad. Esta reducción comienza a sustituir el verdadero contacto por una proyección de la aparente utilidad del momento, y el momento presente pierde su centralidad real como proyección o eslabón de una totalidad futura.

3.2.4. Dirección de la atención

“Retroceder ante el objeto que se persigue. Sólo lo indirecto es eficaz.” (WEIL, 1953, p. 178.) Si la voluntad nos ayuda a retroceder, entonces ha comenzado a desarrollar una de sus principales funciones. Retroceder implica un gran esfuerzo, sobre todo cuando estamos orientados a dominar algún objeto. La voluntad amplía su eficacia si comenzamos por retroceder, porque nuestros deseos de dominación imponen una dirección que limita la relación con el objeto. Parar o retroceder en el medio de esa proyección limitante abre nuestra posibilidad de contacto con lo real. “No se logra nada si no se retrocede primero.” (WEIL, 1953, p. 178.)

Retroceder en este caso, a pesar de ser un condicionamiento abstracto, implica la relación con un objeto determinado. Cuando retrocedemos, la dirección en la que veníamos se agranda, se produce una colisión interior que ensancha la línea. Esto no quiere decir que abandonemos al objeto porque tampoco entonces retrocederíamos, se trata de abrir más espacio para contemplar cada instante de relación. Cuando intentamos imponer una dirección unívoca la meta se agranda y la experiencia (la línea) se reduce y estrecha hasta casi desaparecer, y decimos casi, porque es imposible que desaparezca totalmente. La realidad no permite el triunfo de la ilusión en el presente. Entonces se genera una tensión entre nuestra ilusión y la realidad que solo se soluciona retrocediendo.

“El apego es fabricante de ilusiones, y quien quiera ver lo real debe estar desapegado.” (WEIL, 1953, p. 58.) Hablar de retroceder y desapego cuando se supone que intentamos atender algo, parece una contradicción, sin embargo, recordemos que para Weil “las contradicciones con que choca el espíritu son las únicas realidades, el criterio de lo real.” (WEIL, 1953, p. 157.). Eliminar el espacio de la contradicción es reducir dimensiones de lo real, y por lo tanto esta reducción implica una ilusión que se transmuta en real distancia.

La realidad del mundo está hecha para nosotros con nuestras ataduras. Es la realidad del yo que transportamos a las cosas. No es la realidad exterior. Ésta sólo es perceptible por el desapego absoluto. Aunque no quede más que un hilo, todavía hay apego.

(WEIL, 1953, p. 58.).

Por lo tanto, la dirección de la atención implica dialogar con la contradicción de lo real, para eso es necesario el desapego que reduce las proyecciones del yo sobre las cosas⁴. Desde este desapego a los resultados funcionales y voluntariosos podemos retroceder, y emprender de nuevo nuestro acercamiento.

3.2.5. Método

“Método para comprender las imágenes, los símbolos, etc. No tratar de interpretarlos, sino mirarlos hasta que surja la luz”⁵. Generalmente, a la hora de relacionarnos con algo que dificulta la manipulación, sentimos rechazo. Las proyecciones de nuestro yo están siempre relacionadas con la manipulación, y esta a su vez con el tiempo. Mientras más rápido podemos pasar sobre algo, “mejor”; cualquier demora o dificultad la rechazamos y nos llena de violencia. Pretendemos que las cosas se orienten lo más exclusivamente a nuestro yo y sus ilusiones de futuro inmediato.

Somos por naturaleza producto de relaciones condicionadas y funcionales. Nuestra realidad natural implica la utilización de muchos objetos para distintos fines elementales. Cuando trasladamos esas tendencias de ensamblaje de las cosas hacia el cumplimiento de una función

⁴ Y prosigue: “Tan pronto como sabemos que algo es real, ya no podemos apegarnos a ello. El apego no es otra cosa que la insuficiencia en el sentimiento de la realidad.” (WEIL, 1953, p. 58.)

⁵ “En general: método para ejercitar la inteligencia, que consiste en mirar. Aplicación de este método para la discriminación de lo real y lo ilusorio. En la percepción sensible, si no se está seguro de lo que se ve, uno se mueve sin dejar de mirar, y entonces el objeto aparece. En la vida interior el tiempo desempeña el papel del espacio. El tiempo modifica, y si a través de las modificaciones mantenemos la vista orientada hacia la misma cosa, al final la ilusión se disipa y lo real aparece. La condición es que la atención sea una mirada y no una atadura.” (WEIL, 1953, p. 181.)

secundaria (con esto queremos decir que no es parte de las necesidades de existencia natural), pretendemos proyectar nuestro yo sobre las cosas, es como agrandarse (ilusoriamente). Esta voracidad termina proyectándose contra el tiempo mismo, queremos eliminar el tiempo de la ecuación, queremos comprender desde la dominación en el presente y que el futuro sea una extensión permanente de esta supuesta dominación.

Si no tratamos de interpretar, estamos frenando la direccionalidad primera, logrando que la voluntad actúe, pero no como ilusión de dominación sino como herramienta de distanciamiento y pasividad. Dejar que surjan las ideas que iluminan y propician el encuentro con el símbolo y con la imagen implica abrir un espacio donde el tiempo no carga la tensión hacia delante. Nuestro tiempo se libera de las determinaciones, y por lo tanto podemos esperar sosteniendo la atención.⁶

La profundización en la comprensión de este método fundamental no implica rechazar la infinidad de métodos secundarios necesarios para lograr cosas en el mundo. Para Weil todo método particular puede ser una ayuda para alimentar nuestra posibilidad de atención siempre y cuando participe de la pasividad del método fundamental. Recordemos lo que declara Weil en su ensayo “El buen uso de los estudios escolares”:

Hay algo en nuestra alma que rechaza la verdadera atención con mucha más violencia que la carne rechaza la fatiga. Ese algo está mucho más cerca del mal que la carne. Por eso, siempre que se atiende verdaderamente, se destruye una parte del mal que hay en sí mismo.

(WEIL, 1954, p. 68).

En este maravilloso ensayo demuestra y argumenta sobre la importancia de los estudios escolares, pero no desde una visión utilitaria o de orden social, sino primeramente como camino de santidad. Para eso los estudios escolares necesitan dos condiciones fundamentales. La primera es: “Hay que estudiar entonces sin ningún deseo de obtener buenas notas, de tener éxito en los exámenes...aplicándose igualmente a todos los ejercicios, pensando que todos sirven igualmente para formar esta atención que es la sustancia de la plegaria.” (WEIL, 1954, p. 65).

⁶ “Nuestros deseos son infinitos en sus pretensiones, pero limitados por la energía de donde provienen. Por eso, con ayuda de la gracia, se puede dominarlos y debilitarlos hasta destruirlos. Desde que se los ha comprendido claramente, están virtualmente vencidos, si se conserva la atención en contacto con esa verdad.” (WEIL, 1953, p. 182.)

Y la segunda condición es:

obligarse rigurosamente a mirar de frente, a contemplar con atención, durante largo tiempo, cada ejercicio escolar que hubiera resultado mal, en toda la fealdad de su mediocridad...A este respecto la contemplación de la estupidez es quizás más útil que la del pecado...Cuando uno se obliga por violencia a fijar la mirada en un ejercicio escolar estúpidamente mal hecho, se siente con una evidencia irresistible que uno es mediocre. No hay conocimiento más deseable.

(WEIL, 1954, p. 66).

Y termina afirmando que “Si estas dos condiciones se cumplen perfectamente, los estudios escolares son sin duda un camino hacia la santidad, tan bueno como cualquier otro.” (WEIL, 1954, p. 66).

3.2.6. Inteligencia y humildad

“En el dominio de la inteligencia, la virtud de la humildad no es otra cosa que el poder de atención.” (WEIL, 1953, p. 191). La articulación entre la humildad y la inteligencia propicia una auténtica experiencia de diálogo con la realidad. Aplicadas por separado generan distorsiones e ilusiones que tarde o temprano revelan su infertilidad. La persona que siguiendo su inteligencia no se encuentra con la humildad, construye una ilusión ilimitada de sí mismo. Dicha ilusión carcome poco a poco su voluntad de experiencia y su apertura hacia lo real, y esto en definitiva seca su posibilidad creadora y su inteligencia. Si, en cambio, desde la humildad de sabernos muy limitados, no buscamos el conocimiento, y no alimentamos nuestras facultades por pobres que sean, desembocamos en otra región infértil y cerrada a la realidad.

“Sabemos, por medio de la inteligencia, que lo que la inteligencia no aprehende es más real que lo que aprehende.” (WEIL, 1953, p. 191). Seguir este proceso, hasta comprender la realidad del reverso de lo que iluminamos con nuestra corta inteligencia, ser capturados por esta sombra, palpar las fronteras y los límites, no es una experiencia infructuosa, porque de ella nace la verdadera humildad. Llegar una y otra vez a encontrar la necesidad de la humildad no deja de ser una experiencia dolorosa, pero el dolor se mitiga si la pretensión de saber no está guiada por la soberbia. La voluntad y la inteligencia juegan un enorme papel en este proceso, hay que tocar una y otra vez estos bordes, orientar nuestras capacidades hacia los objetos que podemos concebir hasta descubrir lo que no es concebible, lo contradictorio, y lo ilimitado.

El mundo es un texto de muchos significados, y se pasa de un significado a otro por un trabajo. Un trabajo en el que el cuerpo debe participar siempre, como cuando se aprende el alfabeto de una lengua extranjera: el alfabeto debe entrar en la mano a fuerza de trazar las letras. Fuera de eso, todo cambio en la forma de pensar es ilusorio.

(WEIL, 1953, p. 193).

La participación del cuerpo implica un trabajo extendido y real, que no debe ser confundido con un simple y utilitarista esfuerzo físico. La concentración no es simple contracción, aunque no la excluye. El cuerpo nos ayuda a verificar la realidad de lo que comprendemos, a no quedarnos en la pura abstracción. Weil no divide el trabajo intelectual del corporal, para ella el trabajo real es una secuencia de intervenciones donde participamos como un todo. Lo que podemos concebir, experimentar y hacer, están mezclados en esa concepción corporal de trabajo. Si no hay articulación, hay ilusión de trabajo; de ahí la importancia que ella le da a la voluntad de volver sobre un objeto una y otra vez. Nunca somos los mismos al abordar algo, no importa el tiempo que media entre una y otra vez, lo que importa es la presencia real del cuerpo (imagen de totalidad del sujeto).

Aprender con el cuerpo excluye la idea simple de memorización y repetición, excluye la simplificación de lo real. Volver sobre algo que parece similar nos revela esa infinidad de significados del mundo, su complejidad nos rescata de la ilusión, nos hace presentes en el presente. Sin embargo, no hay que confundir esta presencia como afirmación del yo. El amor a la verdad que implica el despliegue de la inteligencia, y que posibilita el encuentro circunstancial con la verdad, impide la posesión. Amar este encuentro, aunque no podemos poseer ni utilizar el momento, es posible si encontramos la humildad. Por lo tanto, la verdadera humildad e inteligencia trabajan juntas, la una en la otra se funden y posibilitan la atención.

El papel privilegiado de la inteligencia en el verdadero amor proviene de que la naturaleza de la inteligencia consiste en ser algo que se borra al mismo tiempo que se ejerce. Puedo esforzarme por llegar a las verdades, pero cuando están allí, ellas son y yo no soy nada. No hay nada más próximo a la verdadera humildad que la inteligencia. Es imposible estar orgulloso de la propia inteligencia en el momento en que se la ejerce realmente.

(WEIL, 1953, p. 191).

3.2.7. Imposibilidad y contradicción

“Es necesario tocar la imposibilidad para salir del sueño. No hay imposibilidad en el sueño. Solamente impotencia.” (WEIL, 1953, p. 154). El camino de la atención necesita que retrocedamos una y otra vez a esa duda destructora. Pero esa duda no es puro vacío, ella tiene potencia. Encontrarla, reconocerla, esperarla, propicia su crecimiento, amplifica sus posibilidades destructivas. Pero ¿qué es lo que destruye finalmente? Al decir de Weil, destruye el sueño, y si destruye el sueño, ¿podemos decir que realmente destruye algo? Si esta duda destruye el espacio del sueño que está sustentado por la creencia en dicho sueño, ¿la podemos categorizar como algo negativo?

En realidad, esta duda que nos sitúa en el presente y amplía la atención hacia el ahora, no destruye nada, solo construye y edifica un tiempo otro. Este tiempo otro y verdaderamente real está atravesado por la contradicción, pero esta no se impone desde fuera, la contradicción surge desde bien adentro. Descubrirla no debe ser sólo motivo de parálisis, de queja, de desesperanza, porque descubrir las contradicciones nos conduce a la realidad, nos amplifica la posibilidad de diálogo como sujetos creadores que somos.

Adentrarnos palmo a palmo, sin rechazar las contradicciones que emergen en cada momento, nos ralentiza aparentemente, y podemos experimentar desesperación si continuamos en la lógica prefijada de la meta ideal e irreal. Pero si suspendemos esa ilusión e intentamos conectar con los verdaderos objetivos de esta búsqueda y nos topamos con la imposibilidad, entonces según Weil: “La conciencia de esta imposibilidad nos obliga a desear continuamente aprehender lo inaprehensible a través de lo que deseamos, conocemos y amamos.” (WEIL, 1953, p. 155.) De ahí la importancia de no diluirnos en la pura queja, o, en la pura desesperanza, sino de perseverar en lo imposible, cargando la cruz de la realidad que es imagen de nuestras propias limitaciones.

Sólo la contradicción nos prueba que no somos todo. La contradicción es nuestra miseria, y el sentimiento de nuestra miseria es el sentimiento de la realidad, pues no fabricamos nuestra miseria: es verdadera. Por eso debemos quererla. Todo lo demás es imaginario.

(WEIL, 1953, p. 154).

Tocar el límite, es como mirar la muerte cara a cara. Ante el límite no podemos ocultar nuestra verdadera desnudez y miseria. Todos esos supuestos trajes de gala que hemos ido acaparando

desaparecen, todas las posesiones, todas las distinciones se evaporan; quedamos solos ante un abismo inerte y cruel en su otredad. No es por gusto que le huimos continuamente, ¿quién puede sostener el equilibrio en esa cuerda floja ante tanto abismo? En ese momento esas capacidades que soñábamos tener, esas habilidades y poderes que pretendíamos poseer quedan inertes junto al propio vacío. Sólo la humildad, cargada de la plena conciencia de nuestra miseria fundamental, nos puede sostener, pero no hay ningún indicio que albergue la pretensión de que podemos avanzar. Y ¿por qué pensar en avanzar? Y ¿si sólo nos toca esperar, o quizás sólo golpear ese límite, llamar desde él? “La imposibilidad es la puerta hacia lo sobrenatural. Sólo podemos golpear. Es otro el que abre.” (WEIL, 1953, p. 154).

3.2.8. Conclusión

Como conclusión de este capítulo abordaremos brevemente algunas consideraciones de la tesis de filosofía de Ana Julia Nayar titulada “Naturaleza de la atención en el pensamiento de Simone Weil.” (NAYAR, 2004)⁷. Dicha autora acude no solo a los textos de Weil anteriormente citados, sino que incluye varios escritos anteriores y posteriores a los textos recopilados en el libro “La gravedad y la gracia” y “Espera de Dios”, ampliando nuestra imagen del concepto de atención de Weil. Su acercamiento académico desde una tesis de Filosofía implica definiciones y construcciones semánticas propias de esta disciplina, que creemos nos ayudarán a concluir el presente capítulo.

La primera de estas definiciones es comprender a la atención como una cualidad moral:

Para nuestra autora la atención es concebida como un hábito moral que se desarrolla en la vida intelectual: *Dentro del ámbito de la inteligencia, la virtud de la humildad no es otra cosa que la capacidad de atención.* (WEIL, La gravedad y la gracia p.163). Este hábito moral se traduce y expresa como humildad, como mirada puramente receptiva y como aceptación de la realidad.

(NAYAR, 2004. p. 52).

Entenderla como cualidad moral implica que la atención incide y modifica el actuar del sujeto en su comprensión más amplia. Como hemos visto a lo largo de este capítulo, atender implica un proceso enorme, y sin embargo este proceso se condensa en el presente. Justamente porque

⁷ NAYAR, A.J. (2004) *Naturaleza de la atención en el pensamiento de Simone Weil*. Referencias del capítulo 2.2 titulado “Objeto de la atención” y los distintos subíndices (2.2.1 Las mentiras de la imaginación. Obstáculos a la atención; 2.2.2 La atención y la realidad del universo; 2.2.3 La atención y la realidad humana; 2.2.4 La experiencia del dolor como metaxu).

eso implica una cualidad moral, una posibilidad de actuar, una decisión ineludible que dialoga con cada contexto del sujeto.

“Vemos, pues, que la atención extrema es un fenómeno moral, y este componente moral radica en el hecho de que quien está atento renuncia a pensar, a querer, a desear por su cuenta”. Por eso Nayar nos recuerda la primera función que le otorga Weil a la atención, a saber, que la atención nos ayuda a desprendernos de las mentiras de la imaginación, conduciéndonos a la necesidad de habitar un vacío mental y olvido de sí. A partir de este vacío podemos volver la vista al mundo en sus múltiples formas de acontecer. “La atención tiene por objeto la realidad del mundo. Pero el aspecto de la realidad del mundo que atrae con mayor fuerza a la atención es la belleza.” (NAYAR, 2004, p. 66).

Sin embargo, hay que cuidarse de proponer un solo modelo de belleza, porque acá se trata de una apertura y vaciamiento que propicia el encuentro, pero impide una jerarquización atemporal del encuentro. La atención solo se da en el presente y desde este es posible el encuentro con la belleza del mundo. “En el descubrimiento de la condición humana, pues, como perteneciendo al mundo se halla el carácter sagrado que subyace a toda creatura.” (NAYAR, 2004, p. 67). Esta apertura, que propicia el encuentro con el mundo y con la condición humana, llegando a ser entendida como cualidad moral, no excluye la experiencia de dolor del sujeto. Todo lo contrario, dicha experiencia, inevitable desde el momento en que existimos, es asumida como medio cuando la aceptamos como parte del mundo. “La experiencia profunda del dolor y la atención de esta experiencia es entendida por Weil como Metaxu, como mediación, como puente entre los hombres y entre el hombre y la perfección divina.” (NAYAR, 2004, p. 71). Después de un profundo recorrido, en la búsqueda de luz para entender las implicaciones del concepto de la atención, Nayar concluye:

La espera que no es sino atención, es la actitud más poderosa ya que por ella se descubre el sentido y, en virtud de la fuerza del sentido, se comprende al hombre, se produce al arte, se destruye el mal, se ama y se asciende al Padre.

(NAYAR, 2004, p. 148).

3.3. La atención y la escucha

3.3.1. Introducción

En las décadas centrales del pasado siglo, confluyeron disímiles posturas estético-musicales. A partir de las experiencias de las primeras vanguardias musicales y de sus consecuencias en diversos escenarios culturales, emergieron compositores que se obligaron a repensar la tradición cultural recibida con cierta distancia e incluso con cierto desdén. Aunque en las primeras décadas habían surgido muchas corrientes de pensamiento, por lo general, incluso hasta en el propio movimiento llamado neo-clasicismo, seguían siendo importantes las ideas de la modernidad y los valores del llamado “progreso”. Existía una especie de gran competencia universal entre los movimientos artísticos y musicales, y una necesidad de redefinición y de diferenciación a veces un poco artificiosas. Pero, no es nuestro interés entrar en detalle en varios de estos movimientos sino presentar un camino de experimentación que surge en este contexto y que va a generar resonancias hasta nuestros días.

3.3.2. El serialismo integral. ¿Otras formas de escucha?

Si bien en toda la primera mitad del pasado siglo las constantes búsquedas individuales o grupales evidenciaban caminos estéticos en muchos puntos contrapuestos, generalmente dentro del campo de la llamada música académica se mantenían ciertos patrones y arquetipos generales de la tradición. El atonalismo fue sin duda un importante punto de quiebre de ciertos patrones, y posteriormente el dodecafonismo, sin embargo, entendemos que, a pesar de todas estas formas novedosas de crear un material musical y sus relaciones, todavía se podían seguir ciertos patrones rítmicos, imitativos y en general patrones formales que comulgaban con arquetipos de escucha de la tradición. Es sin dudas el serialismo integral, un método que propicia una separación mas radical con la tradición y las formas académicas de composición. Consideramos entonces que la estética que propone el método serial integral, apoyándose en la concepción de materiales y estructuras musicales desprovistas de una tradición, implica o conduce a una experiencia de escucha diferente. Abandonar la posibilidad de figuración, la posibilidad de comprensión y de justificación como hasta ese momento eran entendidos los materiales musicales y sus posibilidades de desarrollo, sumerge al campo musical en una compleja relación con la escucha social o cultural. Los sujetos intentan una y otra vez infructuosamente desde un protocolo de escucha heredado encontrar un sentido compartido y tampoco logran configurar del todo un nuevo tipo de escucha.

En el estudio sobre los malentendidos entre el pensamiento estructural de Lévi-Strauss y los compositores seriales que hace Jean-Jacques Nattiez podemos adentrarnos en la complejidad de este conflicto básico. En el pensamiento estructural de Lévi-Straus la forma no es entendida fuera de un contexto comunicativo, la forma se evidencia a partir de lógicas de comunicación invariantes establecidas entre un conjunto de seres humanos, y por lo general, son formas asentadas por la tradición cultural. Son unos protocolos o convenciones como la tonalidad o la modalidad, que al ser invariantes, posibilitan la comunicación. Por esta razón, Nattiez nos aclara que:

Para los compositores seriales, la estructura correspondía a las relaciones formales entre los componentes de la materia musical, desprovistas de connotaciones semánticas afectivas, mientras que, para Lévi-Strauss, el mismo término significaba, por el contrario, la organización lógica inmanente a la obra, incluyendo su dimensión emotiva. (Nattiez, 2013, p. 128.)

Más adelante Nattiez clarifica cual es el punto de vista central de los compositores seriales:

El punto de vista de los compositores es casi exclusivamente poiético, o, como dije en otro texto, “poiético-céntrico”, es decir el proceso composicional se centra en la producción de formas, de relaciones formales, y no de semánticas entre los constituyentes inmediatos del discurso musical. (Nattiez, 2013, p. 129.)

Esta centralidad radical de los compositores seriales se establece desde la descomposición de los protocolos comunicativos tanto modales como tonales que hasta ese momento habían regido el discurso musical. Sin embargo, es muy interesante constatar como esta posición tan radical centrada en el yo como aparente “creador absoluto” generó (a nuestro entender) reacciones completamente contrapuestas, en donde el propio compositor casi desaparece por completo o por lo menos la obra musical se abre ilimitadamente hasta llegar a la escucha del paisaje sonoro.

La radicalidad estructural de las obras icónicas (o pudiéramos decir, las más ortodoxas) del serialismo integral, sostenida por la imposibilidad de establecer patrones formales tradicionales, obliga a cambiar el punto de vista en el cuál se piensa el discurso, es por eso que Boulez, consciente de este problema, propone otras formas de escucha. Tengamos en cuenta que a pesar de que en el inicio del ensayo de Boulez sobre la forma musical, él cita a Lévi-

Strauss, los términos tienen otra significación como ya dejamos aclarado gracias a la aguda aproximación de Nattiez.

Para comenzar, hay dos clases de estructuras locales: lo que llamamos la estructura estática, y la estructura dinámica... la estructura estática puede comportar, por una parte, una gran escala de todos los valores, o al contrario, limitarse a una escala restringida: puede basarse sobre una selectividad extrema, pero constante, o, por el contrario, sobre una ausencia de selectividad. Pero estos criterios, naturalmente deben permanecer más o menos constantes. La estructura dinámica, en cambio presenta una evolución, de magnitud perceptible, tanto en la densidad de los sucesos que en ella se desarrollan como en su calidad.

(Boulez, 2008 (1981) p. 74.)

Desde esta definición de forma, Boulez abre completamente la paleta de posibilidades, aunque ciertamente él como autor tiene sus criterios específicos y sus juicios de valor que no necesariamente compartimos. Nos interesa remarcar que la relación entre lo que espera el oyente, y la obra musical a la que se enfrenta, quedan en un campo ambiguo y lejano en su posibilidad de definición desde la escucha directa. Siguiendo la propuesta de Boulez, las referencias en cuanto a las concepciones de forma no están reforzadas culturalmente porque cada obra puede incluso plantear su propia forma, exponerla y no necesariamente guardar una referencia con otras obras incluso del mismo compositor.

En paralelo con estas experimentaciones radicales que se daban en el campo de la música y las consecuencias que implicaban para las ideas que se tenían sobre la cultura, en Estados Unidos surge un grupo de artistas y compositores nucleados o directamente influenciados por John Cage. Muy influenciado por las corrientes del Budismo Zen, Cage comienza a mirar la tradición y la cultura desde una zona muy distinta. Justamente a consecuencia de esta nueva forma de comprensión del oficio del compositor y de la cultura musical en general, nos interesa abordar el cambio que implica su definición de música. Veremos como resurge la atención ocupando un lugar central y entendida de forma muy similar a lo que anteriormente abordamos desde el pensamiento de Weil.

3.3.3. El cambio de paradigma que nos propone Cage

“Dondequiera que estemos, lo que oímos es en su mayor parte ruido. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante.” (CAGE, 2019, p. 13)

Las diferentes disposiciones en el presente de cada sujeto, condicionan, no solo a nuestra escucha, sino también a todas nuestras posibilidades de percepción del mundo. Escuchar es una de ellas, y en este apartado de la tesis queremos articular la escucha con el concepto de atención de Weil. La anterior cita de Cage, nos evidencia una transformación del acontecimiento que proviene de la disposición del sujeto.

Si analizamos lo que Cage nos propone notamos primeramente la definición de una situación predominante, en el transcurso de nuestras vidas estamos mayormente rodeados de ruido. Y nos preguntamos: ¿Qué entendemos por ruido? En dependencia del campo conceptual desde donde intentemos responder a esta interrogante nos encontraremos con diversas conclusiones. En este capítulo proponemos la excelente exploración conceptual que realiza José Miguel Wisnik en el ensayo titulado “Antropología del ruido” (WISNIK, 2015, p. 31). Y comenzaremos por la definición que propone Wisnik desde la teoría de la información:

“El ruido es aquel sonido que desorganiza otro, señal que bloquea el canal o deshace el mensaje o desplaza el código.” (WISNIK, 2015, p. 31). Partiendo de este concepto de ruido queda clara la contraposición binaria entre un sistema (mensaje, código, canal, sonido) y un evento que interfiere la comunicación. Esta contraposición binaria destaca a su vez, que existe un proyecto comunicativo que se ve fracturado por la emergencia de eventos que no entran en su sistema. Todo protocolo comunicativo implica un antes, implica una decisión que configura un material o sustancia (en el más amplio sentido de la palabra) y que propone algo a uno mismo o a otro. Cualquier código implica un protocolo o convención comunicativa, lo que sucede fuera de los elementos convenidos interfiere la propia comunicación.

Volviendo a la cita de Cage, imaginamos primeramente a un hipotético sujeto, que al asumir unos pocos protocolos de información se ve rodeado continuamente de ruido, este ruido es molesto porque carece de proyecto. Y posteriormente este mismo sujeto u otro que se acerca a lo que está sucediendo y se dispone a la totalidad de su presente sin una intención comunicativa o protocolo convencional preestablecido, solamente escuchando a través de los límites físicos de sus sentidos los diversos sonidos desplegados en el tiempo. Volviendo a las definiciones

binarias, convenimos que el primer sujeto es molestado por la realidad y el segundo, posiblemente la descubre con interés.

Evidentemente en la experiencia del segundo sujeto, el ruido ha dejado de ser ruido según el concepto de la teoría de la información que nos propone Wisnik, el ruido se ha expandido al interior de la comprensión del sujeto y se ha transformado en una multitud fascinante de posibilidades sonoras. El ruido ha dejado de ser ruido (interferencia, atentado) y ha tomado un rostro. Podemos decir que el sujeto ha comenzado un viaje de reconciliación con la realidad a través de la escucha atenta, veamos cómo Cage nos relata esta situación:

Este viaje es psicológico y parece al principio una renuncia a todo lo humano -para un músico, la renuncia a la música-. Este viaje psicológico lleva al mundo de la naturaleza, donde, gradualmente o de repente, vemos que humanidad y naturaleza, no separadas, están juntas en este mundo; que no se perdió nada cuando se renunció a todo. De hecho, se ganó todo.

(CAGE, 2019, p. 20).

¿Qué significa que se ganó todo? En realidad, en este caso, significa que no se rechaza nada, significa que se acepta todo lo que acontece, y que esta aceptación nos devuelve al mundo en su totalidad, porque a pesar de que el viaje comienza desde el rechazo a lo humano (en este caso específico que nos propone Cage), consideramos que no es la única vía para llegar al encuentro de reconciliación entre lo “humano” y el mundo. Desde la experiencia de este viaje, Cage nos propone una definición de la nueva música, y he aquí que nos sorprendemos más aún, dado que la definición no está direccionada hacia el objeto musical propiamente, sino al sujeto. “Nueva música: nueva actitud de escucha. No un intento de comprender algo que se dice, pues si algo se dijera se daría a los sonidos formas de palabras. Simplemente prestar atención a la actividad de los sonidos.” (CAGE, 2019, p. 23).

3.3.4. La apertura a la belleza del mundo como sacramento

Cuando abordamos el concepto de atención de Weil, destacamos varias disposiciones del sujeto ante la contemplación de la realidad. Una de las disposiciones destacadas por Weil, era la apertura implícita en la aceptación del presente. Dicha apertura implica la suspensión temporal de una definición preestablecida de proyecto comunicativo. Por lo tanto, al no esperar recibir un solo tipo de mensaje o código nos abrimos como sujetos e integramos aquellos sonidos que

quedarían fuera de los distintos protocolos comunicativos que conocemos. La fascinación, que al decir de Cage, resulta de esta inclusión de la realidad pudiera articularse con la experiencia de la belleza, que resulta, de la contemplación del mundo que propone Weil.

Esta belleza no se encuentra, al decir de Weil, sólo en las convenciones culturales, sino que se puede experimentar desde la ausencia de convenciones particulares, desde la ausencia de proyecciones del sujeto, que en esta ausencia se abre a la contemplación del puro azar y su complejo tejido de eventos en el tiempo. En el ensayo “Formas del amor implícito de Dios” en el apartado sobre el amor al orden del mundo dice Weil:

El hombre no tiene que renunciar a dominar la materia y las almas puesto que no tiene poder. Pero Dios le ha conferido una representación imaginaria de ese poder, una divinidad imaginaria, a fin de que pueda, él también, aún siendo criatura, vaciarse de su divinidad.

(WEIL, 1954, p. 108).

Digamos que, al renunciar a esta divinidad imaginaria, también renunciamos a la pretensión unilateral de nuestras convenciones y jerarquías de valor. Nuestros juicios de valor, que centran una multitud de criterios quedan suspendidos desde este acto de vaciamiento, nuestros proyectos que intentan el dominio y que proyectan esa imaginaria divinidad quedan suspendidos y son entregados como ofrenda. Encontrar el espacio para renunciar a nuestra falsa imagen de divinidad abre propiamente nuestro diálogo con el mundo tal cuál es, y a partir de esta posibilidad de descentrarse podemos volver a escuchar el mundo.

Vaciarse de la falsa divinidad, negarse a sí mismo, renunciar a ser en imaginación el centro del mundo, discernir todos los puntos del mundo como si tuvieran el mismo derecho a ser el centro y al verdadero centro fuera de este mundo, es consentir al reinado de la necesidad mecánica en la materia y de la libre elección en el centro de cada alma. Este consentimiento es amor. La faz de este amor dirigido a las personas pensantes es la caridad para con el prójimo, la faz que se dirige hacia la materia es amor al orden del mundo, o lo que es lo mismo, amor a la belleza del mundo.

(WEIL, 1954, p. 110).

Queremos destacar el proceso temporal que narra Weil en la anterior cita, por un lado, partimos de una acción de vaciamiento, y ¿qué quiere decir con esto, en el contexto que estamos

abordando el concepto de ruido? Vaciamos en este caso lo entendemos por la suspensión de un sistema comunicativo preestablecido, y esto se logra, siguiendo la narración de Weil, cuando igualamos todos los puntos del mundo y les otorgamos el contradictorio derecho a ser cada uno el centro mismo del mundo, pero, además, esto amplifica la propia contradicción y procedemos a descentrarnos del mundo mismo.

La aceptación de la complejidad que nos rodea, la aceptación de que nuestras convenciones y jerarquías son contradictorias y efímeras nos abre al amor, y en palabras de Cage a la fascinación. Desde este nuevo centro, donde resulta el amor, podemos encontrarnos con el prójimo y con el mundo mismo, y esto, según Weil, es amar la belleza del mundo. Si proseguimos avanzando en el concepto de la belleza de Weil nos encontramos que ella destaca la cualidad relacional, porque la belleza no acontece sola, necesita e implica una relación con el hombre. “La belleza del mundo no es un atributo de la materia misma. Es una relación del mundo con nuestra sensibilidad, esa sensibilidad que depende de la estructura de nuestro cuerpo y nuestra alma.” (WEIL, 1954, p. 113).

Volviendo a la escucha nos preguntamos; ¿qué relación establecemos con el mundo cuando lo escuchamos? Es imposible responder cabalmente a esta pregunta, pero sí podemos proponer algunas posibilidades. Primero, podemos considerar que escuchar en muchos casos implica una distancia. Una distancia física-espacial pero también, y la que creo más importante, una distancia del actuar. Contemplar lo que sucede alrededor implica, por lo menos, en algún momento, dejar de actuar; y este dejar momentáneo lo entendemos como tomar distancia, dado que suspendemos las diversas intenciones que nos dirigen a actuar.

Nos referimos a una ausencia quizás momentánea de intenciones, una ausencia de proyectos y a una suspensión de las múltiples proyecciones utilitaristas que nos conducen a actuar en la vida real con una perspectiva determinada y limitada. Es cierto que desde esta disposición notamos una imposibilidad fundamental, esta imposibilidad reside en que por más que pretendamos descentrarnos es imposible salir de nuestra limitada perspectiva, pero esto lo notamos en un orden más amplio, a un nivel más grande. Sin embargo, dentro de estos límites, podemos encontrar distintas distancias hacia los fenómenos, y, por lo tanto, distintas relaciones con ellos.

“El sonido es un objeto subjetivo que está dentro y fuera, que no puede ser tocado directamente, pero que nos toca con una enorme precisión.” (WISNIK, 2015, p. 27). Cuando dejamos el espacio interior, que permite la aceptación de ser tocados por el sonido o los múltiples contextos sonoros que se tejen vertiginosamente en nuestro entorno presente, estamos sosteniendo una relación de atención que puede hacer emerger el amor a dicho presente. Desde

este amor que surge en comunión con la realidad, emerge entonces la plegaria. Esta comunión con el acontecer del mundo la entendemos como un sacramento, como posibilidad de restauración de la unidad con nuestro Padre.

3.3.5. Escuchar al mundo

La definición trascendente del mundo como extensión espacio-temporal desde donde se dan las infinitas distancias entre Dios y Dios mismo, que nos propone Weil, en donde los hombres ocupamos un lugar contradictorio, es fundamental para comprender la apertura que ella propone desde el concepto de atención. A partir de esta concepción nos abrimos a recibir a la música desde múltiples zonas, y nos relacionamos con ella, desde una apertura fundamental, que en cada caso nos puede remitir a la unidad Trinitaria.

Esta apertura no imposibilita la creación intencional del sujeto, sino que abre la perspectiva y la coloca en un entorno más amplio y horizontal. Por lo tanto, consideramos que escuchar con atención es un camino, desde donde podemos relacionarnos con Dios, y amar el orden del mundo. No creemos que sea casual que justamente Weil, nos propone una metáfora musical, cuando nos presenta un resumen de su concepción trascendente del universo.

Ese desgarramiento por encima del cual el amor supremo establece el lazo de la suprema unión resuena perpetuamente a través del universo, desde el fondo del silencio, como dos notas separadas y fundidas, como una armonía pura y desgarradora. Es la palabra de Dios. La creación entera no es más que su vibración. Cuando la música humana en su mayor pureza nos atraviesa el alma, es eso lo que oímos a través de ella. Cuando hemos aprendido a oír el silencio, es eso lo que captamos, más claramente, a través de él.

(WEIL, 1954, pp. 78-79).

El lazo de la suprema unión, el camino que nos permite volver, a pesar de la infinita distancia, a reconstruir la unidad, emerge desde el fondo del silencio, nos interpela como dos notas contradictoriamente separadas y fundidas. La extensión que se despliega en el infinito mundo que nos rodea, armoniza con ese silencio y desde él podemos escuchar la palabra de Dios. Cuando escuchamos dejamos entrar, cuando escuchamos por un breve instante pudiéramos decir que dejamos de ser, cuando escuchamos aceptamos el presente y habitamos un silencio primigenio, un silencio restaurador, que nos religa a la propia materia y desde esa cercanía e intimidad, nos conduce al Padre.

La atención posibilita una relación con el mundo, y en este caso las vibraciones que nos llegan del mundo nos remiten más allá de ellas mismas a una suprema armonía de la creación entera. A un tiempo donde acontecen todos los tiempos, a la inconmensurabilidad y a la propia imposibilidad de imaginar la grandeza de Dios mismo. La música en su más amplia definición invade nuestra alma, y nos relata el universo mismo.

En el amplio acercamiento al fenómeno de la música que nos propone Wisnik encontramos muchas similitudes con la función que le atribuimos.

La música traduce a nuestra escala sensorial, a través de las vibraciones perceptibles y organizables de las capas de aire, contando con la ilusión del oído, mensajes sutiles sobre la intimidad anímica de la materia. Y al referirnos a la intimidad anímica de la materia también nos referimos a la espiritualidad de la materia. La música encarna una especie de infraestructura rítmica de los fenómenos (de todo orden). El ritmo está en la base de todas las percepciones, puntuadas siempre por un ataque, un modo de entrada y salida, un flujo de tensión/distensión, de carga y descarga. El feto crece en el útero al son del corazón de la madre, y las sensaciones rítmicas de tensión y reposo, de contracción y distensión vienen a ser antes que cualquier objeto, el rasgo de inscripción de las percepciones.

(WISNIK, 2015, p. 28).

La referencia de Wisnik a la espiritualidad de la materia se nos revela quizás, como esa relación que es posible entre el hombre y el mundo y que asciende a la categoría de belleza. Y la belleza emerge y nos recuerda el misterio central del amor Trinitario, el amor de Dios y la amistad de Dios consigo mismo. El hombre que escucha el mundo establece una relación que en ese momento hace emerger un tercero, la belleza, una belleza espiritual. Para finalizar, queremos retomar el concepto de belleza de Weil, dado que, a partir de esta concepción trascendente y abierta, pretendemos emprender el viaje hacia la plegaria del Padre Nuestro.

Dios ha creado el universo, y su hijo, nuestro hermano primogénito, ha creado su belleza para nosotros. La belleza del mundo es la sonrisa de Cristo para nosotros a través de la materia. Está realmente presente en la belleza universal. El amor a esta belleza procede de Dios, que ha descendido en nuestra alma y va hacia Dios presente en el universo. Es también como un sacramento.

(WEIL, 1954, p. 113-114).

3.3.6. Conclusión

En esta segunda parte, encontramos un viaje similar, pudiéramos decir paralelo, entre el concepto de atención de Weil y la definición de “nueva música” de Cage. Es importante destacar que todavía la noción de progreso es tan fuerte en el ámbito artístico que Cage habla de “nueva” música, en otras ocasiones de música “experimental” sin embargo, su definición reposa en la relación del sujeto con la realidad. Atender al sonido, escuchar lo que sucede sin buscar necesariamente el acomodo dentro de un sistema comunicativo.

Esta postura pudiera entenderse como una relación experimental, anterior a algún descubrimiento específico, anterior y en función de algún modelo sistémico que vuelva a ocupar un lugar jerarquizante y que propicie el acomodo de los signos y finalmente de los sujetos que interpretan convencionalmente estos signos y que establecen a partir de estas convenciones una comunidad. Sin embargo, Cage declara su descubrimiento, *el mundo*, el camino de renuncia le devuelve al mundo, a las músicas infinitas y simultáneas.

En el pensamiento de Weil encontramos muchas similitudes y quizás la más importante es la posibilidad y horizontalidad de los sujetos ante el mundo, que nace de la renuncia primera a imponer sus modelos trasmutados en sus ídolos. La suspensión preliminar de un sistema comunicativo nos abre a la aceptación de la complejidad que nos rodea. La aceptación de nuestra situación permite sostener la atención a pesar de lo contradictorio. La aceptación de lo efímero de nuestras definiciones nos ayuda a no renunciar a ellas sino a colocarlas en otro nivel más cercano en donde las discrepancias con otros modelos no impliquen la violencia. El misterio que es el Padre nos hermana.

Capítulo IV

4. El Tiempo y la Escucha

4.1. Introducción

A partir de presentar y profundizar en el concepto de atención de Weil y de articularlo con la definición de música de Cage el horizonte concreto de la música queda completamente abierto. Queremos entonces avanzar un poco más en este capítulo y sin abandonar este horizonte abierto profundizar en la relación entre el tiempo y la escucha. En la primera parte comenzaremos por aclarar desde qué teorías entendemos el concepto de tiempo, ya que anteriormente sentamos las bases de cómo entendemos la escucha. En la segunda parte nos proponemos articular el concepto de tiempo con las herramientas conceptuales que nos aportan tres compositores. Las experiencias de Stockhausen, Reich y Grisey y sus reflexiones sobre el tiempo musical nos crean el marco general para presentar las obras compuestas para este proyecto de tesis.

4.2. El concepto de tiempo de Ilya Prigogine

4.2.1. El tiempo mecánico versus el tiempo termodinámico

Existen muchas formas de aproximación al concepto de tiempo, desde la antigüedad hasta nuestros días es un concepto que persiste en su esencial ser escurridizo, e inatrapable. Sin embargo, por otro lado, es una de las convenciones más usadas en nuestras sociedades históricas y, sobre todo, en las modernas. Esta utilización en gran medida surge de la necesidad de relación con el pasado y el futuro, para establecer cierta convención racional entre nosotros. El surgimiento de la ciencia moderna y sus consecuencias sociales e históricas, tienen mucha relación con la comprensión del tiempo, que esta nueva y emergente mirada al mundo, pretendió instaurar. Ese tiempo absoluto, abstracto, que sucede paralelamente al fenómeno, que no entra en contacto nunca con él, que simplemente se mantiene a distancia objetiva, fue puesto en severa cuestión en la emergente ciencia del siglo XX. No pretendemos profundizar en las diversas posturas científicas y filosóficas, porque obviamente esto llevaría varias tesis, proponemos como modelo de comprensión las definiciones de Ilya Prigogine, que, sin lugar a duda, es una de las concepciones más influyentes de la segunda mitad del siglo XX y lo que va del siglo XXI.

La concepción del tiempo de Ilya Prigogine nace de una exhaustiva revisión científica y filosófica de la ciencia clásica. Entendida ésta, a partir de los aportes iniciales de Galileo Galilei

y las leyes de Isaac Newton, que dan nacimiento a una visión mecánica del funcionamiento del mundo. Esta concepción mecanicista le dio un nuevo comienzo a la ciencia, y, sobre todo, a la relación entre física y matemática. Prigogine no demerita las conquistas de la ciencia clásica, pero su pensamiento filosófico sobre la ciencia, y sus propuestas científicas propiamente, nacen como respuesta a la fractura y a las imposibilidades de concepción cultural que emergieron a lo largo de la era moderna fruto de la visión mecánica del mundo.

La ciencia moderna está constituida como producto de una cultura, en contra de ciertas ideas dominantes en dicha cultura (en particular el aristotelismo, pero también la magia y la alquimia). Incluso podría decirse que está constituida en contra de la naturaleza, puesto que niega la complejidad y el devenir, alegando un mundo eterno y conocible regido por un pequeño número de leyes sencillas e inmutables. Esta imagen de una ‘naturaleza autómatas’, cuyo comportamiento estaría regido por leyes accesibles para el hombre con los medios limitados de la mecánica racional, constituía ciertamente una apuesta audaz.

(PRIGOGINE, 1997, p. 34).

La visión determinista de la ciencia moderna parte de una relación con los fenómenos en la que el tiempo es reversible. Sin embargo, en la mayoría de los fenómenos que acontecen en la realidad (que podemos incluso experimentar a través de nuestros limitados sentidos) constatamos la irreversibilidad de los sucesos. Según la ciencia clásica e incluso mucha de la ciencia contemporánea, la irreversibilidad, es una ilusión que se produce por la falta de información sobre las variables que influyen en el suceso (concepción mecánica), pero para Prigogine y muchos otros científicos la irreversibilidad es una condición fundamental de la realidad y de nuestro mundo tal cual lo conocemos (concepción termodinámica).

4.2.2. El tiempo irreversible

La definición de tiempo de Ilya Prigogine, tiene uno de sus fundamentos científicos, en la termodinámica. La irreversibilidad propia de los procesos termodinámicos crea un antes y un después objetivos, solucionando la concepción subjetivista de la perspectiva del antes y el después aristotélica. Todo suceso termodinámico expone con mayor evidencia la complejidad del transcurrir, de la evolución, y de la determinación. El amplio campo de probabilidades que se pone en juego en todo proceso termodinámico complejiza ineludiblemente cualquier intento de determinación a futuro y de reversibilidad hacia el pasado. Sin embargo, esto sólo no le

permitió a Prigogine completar su teoría de la complejidad y su comprensión irreversible del tiempo. Lo que le dio un impulso decisivo fue la búsqueda de una termodinámica de procesos alejados del equilibrio.

La novedad a la que fui llegando poco a poco y que constituyó para mí una verdadera sorpresa, fue que lejos del equilibrio la materia adquiere nuevas propiedades, típicas de las situaciones de no-equilibrio, situaciones en las que un sistema, lejos de estar aislado, es sometido a fuertes condicionamientos externos (flujos de energía o de sustancias reactivas). Y estas propiedades completamente nuevas son del todo necesarias para comprender el mundo que tenemos alrededor.

(PRIGOGINE, 1991, pp. 31-32).

A partir del estudio riguroso de las ‘estructuras disipativas’ y de los procesos termodinámicos, Prigogine desarrolló una renovación del pensamiento filosófico sobre la ciencia y sus posibilidades de articulación con las humanidades. Al devolverle la atención científica al concepto de tiempo, y a los procesos complejos de la naturaleza, la irreversibilidad química, el estudio de la atmósfera y la evolución del universo como proceso que destaca un movimiento unidireccional (pasado-presente-futuro), Prigogine intenta restaurar el pacto entre la racionalidad científica y la racionalidad de las ciencias humanas.

Lejos de poder someter nuestro concepto del tiempo a las regularidades observables del comportamiento de la materia, debemos comprender la idea de un tiempo productor, un tiempo irreversible que ha engendrado el Universo en expansión geométrica que observamos y que todavía engendra la vida compleja y múltiple a la que pertenecemos.

(PRIGOGINE, 1997, p. 14).

Este nuevo pacto o alianza entre la racionalidad científica y la racionalidad de las ciencias humanas es posible desde una comprensión del mundo como un sistema complejo e irreducible. La pretensión de la ciencia clásica, de poder reducir el conocimiento del mundo a un conjunto finito de leyes estables, que produjo la fractura entre las dos racionalidades de la modernidad, al ser puesta en duda, posibilita una comprensión irreducible e indeterminista y propicia una zona común de incertidumbre donde vuelve a ser posible un diálogo cultural integral. El nexo primordial, es la nueva comprensión del tiempo, en donde lo que parecía ser

sólo una ilusión subjetiva, y por ende separado de la atención de las disciplinas científicas objetivas, es reincorporado e integrado como eslabón principal de la ciencia contemporánea.

4.2.3. Conclusión: complejidad e irreversibilidad

A partir de comprender la irreversibilidad del tiempo, la multiplicidad y complejidad se vuelven conceptos necesarios para establecer una relación con la realidad. Este “tiempo-creación” al decir de Prigogine, vuelve a restaurar un diálogo en donde la razón no tiene como objetivo reducir lo real a sus supuestos elementos constitutivos, sino que con mucha humildad (al entender nuestros límites de comprensión y explicación de la complejidad de lo real) la razón vuelve a ser asumida como parte de una construcción cultural creativa y heterogénea.

Ocupar esta posición no significa un retroceso, sino una integración. La posibilidad de diálogo entre las humanidades y las ciencias vuelve a ser centro de la cultura, a partir de la concepción de la complejidad de lo “objetivo”. La razón implica un acuerdo cultural muy valioso, pero siempre implica eso, un acuerdo, y como todo acuerdo, no es algo que quede resuelto definitivamente, sino que queda suspendido y sostenido por los protagonistas de dicho acuerdo. La imposibilidad de reducir, la imposibilidad de marcar un punto cero, desde donde todo se comprende, como relaciones de necesidades (reducibles y objetivas), como cadenas de acontecimientos devenidos y explicados eslabón por eslabón, coloca el concepto de complejidad en relación directa con la irreversibilidad del tiempo.

Esta irreversibilidad nos impide abandonarnos a la ilusión de poder encerrar el tiempo (como si de un laboratorio se tratara) y de estudiarlo con absoluta objetividad. No es posible deshacer absolutamente algo, no existe la repetición absoluta, cada momento es único y como tal implica un movimiento irreversible. La concepción del tiempo-creación nos invita a volver a considerar la vida, como una construcción constante e irreversible. En donde la complejidad del instante no puede ser explicada desde un pasado causal homogéneo, un pasado que reduce absolutamente el presente, que lo determina linealmente, sino un pasado que se expande exponencialmente desde el presente, y este, a su vez, en el futuro.

4.3. Tres compositores que reflexionan sobre el tiempo y la escucha

4.3.1. Introducción

En esta sección queremos profundizar en tres propuestas teóricas que relacionan el tiempo y la música. Estas propuestas son de tres compositores importantes en el devenir musical de la

segunda mitad del siglo XX, Karlheinz Stockhausen, Steve Reich y Gérard Grisey. Queremos iniciar la reflexión tomando las concepciones técnicas y teóricas y a partir de ahí ahondar más allá de los diversos caminos estéticos que ellos nos proponen como resultado de estas concepciones. El hecho de que estos tres compositores piensen el tiempo musical, y busquen herramientas y categorías que les permitan ordenar sus decisiones y concepciones musicales nos dice mucho del singular momento histórico que vivieron. En esas décadas centrales del pasado siglo, dichos autores se vieron en la necesidad de ahondar en el fenómeno musical y en los procedimientos técnicos y sus resultantes estéticas. Por supuesto no son solo ellos los que expusieron ideas y criterios buscando la comprensión del tiempo musical, pero en el marco de esta tesis consideramos que sus criterios son fundamentales como referencia para adentrarnos en la relación entre el Tiempo y la Escucha. Básicamente tomaremos en consideración dos ensayos de Stockhausen titulados “Como transcurre el tiempo”⁸ (STOCKHAUSEN, 1955) y “Estructura del tiempo vivencial”⁹ (STOCKHAUSEN, 1959), uno de Reich, “La música como proceso gradual”¹⁰ (REICH, 1969) y uno de Grisey “Tempus ex machina”¹¹ (GRISEY, 1989).

4.3.2. Tiempo vivencial, dos soluciones

El tiempo existe más allá de nuestra percepción, es anterior y nos supera completamente. Toda propuesta comunicativa implica un despliegue temporal, se realiza en la extensión, y a su vez, propone una orientación, un sentido. Esta orientación y este sentido pueden ser materializados de múltiples formas incluyendo, claro está, una orientación hacia la desorientación. Definir

⁸ Compartimos el enlace del artículo completo en la traducción de Pablo Di Liscia y Pablo Cetta, del Centro de Estudios Electroacústicos de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Artículo original publicado en Die Reihe, Vol. III, Pennsylvania, 1959.

<https://musicacontemporanea.wordpress.com/2011/12/06/karlheinz-stockhausen-como-transcurre-el-tiempo/>

⁹ Compartimos el enlace del artículo completo en la traducción de Pablo Di Liscia publicado en la Revista LULU Nro 4, fragmentos del original publicado por Stockhausen en Die Reihe, vol. II, Viena, 1955.

<http://www.catedras.fsoc.uba.ar/dearli/textos/Stockh.htm>

¹⁰ Compartimos el enlace del artículo completo en la traducción de Pablo Cetta, del Centro de Estudios Electroacústicos de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Versión del original publicado por el Museum of American Art en 1969.

<http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/composicion/complementarias/Reich-La-musica.pdf>

¹¹ Compartimos el enlace del artículo completo en la traducción de Nora García, del Centro de Estudios Electroacústicos de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Versión del artículo publicado en Entretemps Nro 8 septiembre de 1989.

http://www.eumus.edu.uy/eme/ensenanza/EP/2008/2008_c/documentos/traduccion/Grisey_Tempus.ex.machina.pdf

este, u otro sentido general dependerá, de la propuesta estética y de los procesos musicales implicados en el proyecto.

Veamos cómo define Stockhausen el paso del tiempo vivencial (con tiempo vivencial quiere decir el tiempo de la experiencia subjetiva): “Experimentamos el pasaje del tiempo a través de los intervalos entre las alteraciones: cuando nada es alterado, perdemos nuestra orientación en el tiempo.” (STOCKHAUSEN, 1955, p. 1.) A partir de esta definición causal, que relaciona a las alteraciones con la orientación temporal, Stockhausen deriva conclusiones técnicas y estéticas en el orden de las concepciones musicales, y estas a su vez relacionadas con la experiencia temporal del sujeto.

Esta idea general le permitió al propio Stockhausen abrir sus caminos estéticos y distanciarse de cierto formalismo serial que prolifera en la época y del cuál él era uno de sus máximos exponentes. Al profundizar en la percepción estética logra igualar resultados subjetivos producidos por contrastantes estructuras derivadas de distintos sistemas formales de la música. Así propone que: al igual que perdemos nuestra orientación en el tiempo cuando no hay alteraciones, en una serie compleja de contrastes se puede perder igualmente la orientación. Esta conclusión le conduce a buscar una articulación temporal dentro de los parámetros musicales donde sea posible la “sorpresa” como criterio de valor en contraposición con el “aburrimiento” de una secuencia impredecible o totalmente predecible.

Lo que queremos destacar del criterio de “sorpresa” es la relación lineal entre pasado-presente-futuro, porque la posibilidad de la sorpresa descansa en la robustez de los límites de una estructura o sistema musical. La “sorpresa” está inscrita en un marco temporal, el pasado más próximo proyecta hacia el futuro un marco o eje de expectativa, la sorpresa, por lo tanto, es una categoría que dialoga linealmente con este pasado-futuro. Stockhausen nos propone desde esta categoría el ideal de un tiempo lineal donde el compositor debe tener la habilidad de administrar la información para lograr que el sujeto experimente el tiempo desde el valor de la sorpresa.

Por eso Stockhausen concluye que la sucesión de contrastes inesperados solo puede ser recibida de manera global, en este caso el tiempo vivencial se detiene al igual que en una sucesión de repeticiones, lo improbable lo concebimos como una constante invariante. La composición de elementos constantes en su repetición o variación nos conduce a un tiempo vivencial impersonal (aburrido).

Sin embargo, a Steve Reich le interesa particularmente ahondar en estas fronteras perceptivas (sobre todo desde la supuesta saturación del orden) y busca que la obra musical sea más la escucha transparente de un proceso sonoro. Esta transparencia del proceso viene dada por la

suspensión de la alteración general de algunos parámetros y el movimiento y desplazamiento lineal constantes de otros.

Jamás he sido seducido por el empleo de estructuras musicales ocultas¹². De todas formas, cuando todas las cartas están sobre la mesa, y todo el mundo puede entender eso que se produce gradualmente en el curso del proceso musical, existen aún bastantes misterios como para satisfacer a todos.

(REICH, 1969, p. 2.)

Evidentemente entre Stockhausen y Reich hay un desacuerdo en términos de intereses estéticos. Podemos decir que Stockhausen sigue pensando en términos tradicionales (digamos cercanos al romanticismo musical) por el valor de la “sorpresa” en un contexto musical ciertamente bastante abierto comparado con los sistemas tradicionales y Reich está buscando desde esa supuesta “transparencia del proceso sonoro” otros tipos de valores, por eso dice: “Es la audición de un proceso extremadamente gradual la que abre mis oídos a eso, pero eso desborda siempre mi percepción, y torna al proceso interesante para una segunda audición.” (REICH, 1969, p. 2.)

Desde esta aproximación Reich destaca lo inaprensible del fenómeno sonoro, en este caso, esta imposibilidad es parte de la complejidad que surge en cualquier proceso de atención (en este caso musical). A pesar de que Reich establece relaciones y paralelismo entre los procedimientos seriales (de la época) y algunos métodos de composición de Cage (por ejemplo, el de utilización del I Ching) y los iguala en términos de ocultismo formalista, consideramos que su apertura a la búsqueda de otra relación de contemplación y de atención a los fenómenos sonoros, que posibilita la emergencia de otros valores estéticos musicales, es deudora del pensamiento de Cage.

Entre Reich y Stockhausen hay un desacuerdo en términos de valores estéticos musicales, a partir de este desacuerdo podemos entender las diferencias en sus obras de los usos de los parámetros musicales y las estructuras¹³, pero lo que consideremos en este capítulo más importante destacar es, el desacuerdo en términos de valoración de experiencia temporal de los fenómenos. Para Reich el seguimiento del proceso gradual o “aburrimiento”, en términos de

¹² Acá seguramente está haciendo alusión a los procesos formalistas del serialismo y a todo proceso formal que no quede en evidencia a la escucha directa.

¹³ Vale aclarar que estos dos autores tienen caminos estéticos bastante complejos, no queremos sintetizar las contradicciones que guardan con sus propias obras y concepciones, ni tampoco los múltiples recorridos estéticos de cada uno.

Stockhausen, posibilita que nos dispongamos a atender y experimentar desde una relación más impersonal (quizás más distante), por eso termina diciendo: “Al ejecutar y escuchar procesos musicales graduales se participa de una suerte de ritual particular, liberador e impersonal.” (REICH, 1969, p. 3.)

A diferencia de Reich, Stockhausen busca que la obra tenga un discurso con una dirección más tradicional. Y la categoría de grado de información tiende a estructurar la atención, administrando los elementos de variación y repetición para posibilitar ese “momentum de sorpresa” así la valoración estética está condicionada por esta relación de interés en el cual el sujeto le pide a la obra constantemente “algo que decir”.

El grado de información es así mayor cuando a cada momento del fluir musical el momentum de sorpresa (en el sentido en que lo describimos) es mayor: la música tiene constantemente “algo que decir”. Pero esto significa que el tiempo vivencial fluye alterándose de manera constante e inesperada.

(STOCKHAUSEN, 1955, p. 1.)

Es importante destacar la búsqueda de distintas disposiciones en el sujeto que escucha y experimenta el tiempo a través de la música, en estos dos autores. Por un lado, en Stockhausen destacamos la linealidad del seguimiento del discurso de la obra, en la construcción de esta (supuesta) linealidad, el sujeto debe reducir el ámbito de su escucha y concentrarse lo más posible en seguir paso a paso lo que sucede en términos sonoros. Si bien este tipo de disposición de escucha tiene muchos puntos en común con la forma de los discursos musicales tradicionales y puede entenderse como una extensión de estos valores tradicionales, no debemos olvidar las características generales del tratamiento complejo de los parámetros musicales en las obras de Stockhausen. Por otro lado, Reich busca acercarse a otro tipo de contemplación en el cual el sujeto al verse saturado de linealidad se distancia y comienza a descubrir otras relaciones entre los materiales que posibilitan el interés y la atención, digamos que comienza a construir otro discurso.

Consideramos dos soluciones totalmente válidas, que si bien se excluyen a primera vista pudieran ser parte de un mismo proyecto musical, por lo tanto, la finalidad de este análisis no es que queramos optar por una u otra concepción. Más bien queremos acercarnos, en dependencia de lo que busque cada proyecto musical, a una u otra solución.

4.3.3. Intersecciones, posibilidades e incertidumbre

Como tercera propuesta queremos analizar las ideas de Grisey. Al igual que Stockhausen en el artículo “Cómo transcurre el tiempo” en el texto titulado “Tempus ex Machina” Grisey comienza con definir ciertos criterios de objetividad, estableciendo categorías de análisis para intentar solucionar y posicionar sus decisiones estéticas. Si bien todo este análisis es fundamental en todo el corpus analítico de estos compositores, queremos detenernos en el pensamiento de los efectos que ellos consideran que devienen de estas decisiones técnico-estéticas. Como ya analizamos las ideas sobre el tiempo vivencial de Stockhausen y el camino estético que propone Reich, abordaremos ahora las ideas de Grisey.

En el apartado que Grisey titula “La carne del tiempo” notamos mucha relación con las conclusiones de Stockhausen. Recordemos que las primeras secciones de análisis de este ensayo están dedicadas a lo que él titula “El esqueleto del tiempo” y en donde profundiza sobre categorías que van del orden al desorden. Pero en las conclusiones de este apartado inicial aclara que dichas categorías o definiciones son transitorias y no son capaces de encerrar la complejidad y bifurcaciones de la música. Por eso en la siguiente sección comienza a abrir cada vez más el ámbito de las definiciones: “Un mismo esqueleto temporal puede estar envuelto, y por tanto percibido en forma diferente, según la manera en que se distribuyen los volúmenes y los pesos de la “carne sonora.” (GRISEY, 1989, p. 12.)

Queda claro desde este inicio que las definiciones anteriores pueden encarnar, más allá de la tendencia del esqueleto temporal, muchas posibilidades musicales. La distribución de los volúmenes es el factor que define la resultante sonora y sus posibles clasificaciones. Donde observamos una clara relación con lo que propone Stockhausen, es lo que Grisey llama *Grado de preaudibilidad*. Lo define de la siguiente forma: “Al incluir no solamente el sonido, sino las diferencias percibidas entre los sonidos, el grado de previsibilidad, y aún más el “grado de preaudibilidad”, constituyen el verdadero material del compositor.” (GRISEY, 1989, p. 12.)

El material del compositor es más que esqueleto temporal y su carne sonora, la unión de estos elementos y las relaciones que posibilitan o que pretenden acentuar son el verdadero territorio del compositor. Esto es sin dudas una extensión o mejor dicho una visión particular que comulga con lo propuesto por Stockhausen al referirse a que el tiempo vivencial es creado por las diferencias entre las señales sonoras. Y continúa definiendo:

No es un sonido solo cuya densidad dará carne al tiempo, sino más bien la diferencia o la ausencia de diferencia entre un sonido y el siguiente; en otros términos, el pasaje

de lo conocido a lo desconocido y a la tasa de información que introduce cada evento sonoro (...) Imaginemos un evento sonoro A seguido de otro evento B. Entre A y B existe lo que llamamos espesor del presente, espesor que no es una constante sino que se dilata y se contrae en función del evento. En efecto, si la diferencia entre A y B es casi nula, dicho de otra manera, si el sonido B es perfectamente previsible, el tiempo parece fluir a una cierta velocidad. Al contrario, si el sonido B es radicalmente diferente, si es casi imprevisible, el tiempo se desarrollará a otra velocidad.

(GRISEY, 1989, pp. 12-13.)

Al decir que el espesor del presente no es algo que podemos objetivar o definir con facilidad, dado que es una constante que se dilata y se contrae en función del evento, Grisey nos quiere ir conduciendo poco a poco a un terreno mucho más indeterminado y complejo. Sin embargo, todavía la pretensión de objetividad del análisis sigue orientándose al terreno propio del compositor, aquel que toma las decisiones objetivas y que propone un marco de relaciones sonoras en el tiempo de escucha. Estas velocidades que emergen de la relación entre las formas sonoras guardan mucha relación o digamos se instauran en dependencia de la relación entre lo inesperado y lo previsible. Entonces el material del compositor, su espacio de definiciones está en la construcción de las relaciones entre lo previsible y lo imprevisible, que a su vez determinan las velocidades del espesor del presente o grado de preaudivilidad y que es el sustento de lo que Grisey define como la carne del tiempo.

Todo este recorrido dentro del ámbito del compositor y su relación o posibilidad de determinación de distintas carnes temporales lo lleva a una definición que entendemos se acerca bastante a lo propuesto primeramente por Stockhausen y que establecen también una relación con lo propuesto por Reich en su visión de la música como proceso. En el apartado que titula “Objeto y procesos” constatamos esta relación: “Por definición, diremos que el sonido es transitorio. Un instante aislado no puede ser definido, como por otra parte tampoco puede serlo una continuidad de instantes aislados, minuciosamente descritos y ubicados uno tras otro.” (GRISEY, 1989, p. 15.) Acá encontramos un criterio muy objetivo, la posibilidad de definición se da en la comprensión de la unión de instantes sonoros, por lo tanto, todo criterio o categoría implica una definición en relación con el tiempo. El objeto no es posible sin el proceso, por eso culmina esta idea diciendo: “Puesto que el sonido es transitorio, vayamos más lejos: objeto y proceso son análogos. El objeto sonoro es un proceso contraído, el proceso es un objeto dilatado.” (GRISEY, 1989, p. 15.)

A partir de esta idea, consideramos se cruzan y articulan las tres visiones de estos importantes compositores. Más allá de las resultantes estéticas, más allá de las diferencias que podemos divisar en las complejas trayectorias de estos compositores, la atención y el pensamiento que ellos nos comparten sobre el tiempo de escucha nos colocan ante una frontera privilegiada, desde donde pueden nacer muchos caminos creativos. Particularmente consideramos que Grisey en este ensayo nos proporciona muchas herramientas para articular los criterios de Stockhausen y de Reich, digamos que es una especie de bisagra conciliadora.

Queremos terminar con las ideas que Grisey nos propone a partir de las dificultades e incertidumbres que nacen en el terreno del compositor, y que van más allá y confluyen en el terreno de la estética. Y es desde estas ideas más generales, que parten sin dudas de su exhaustivo análisis musical, desde donde volvemos a divisar el centro (misterio) de la relación entre la atención y la escucha. Grisey considera que el arte musical nos puede conducir a una atención centrada en el presente, que construye ese espesor del presente y que nos abre a un tiempo que nos desborda, que nos imprime una contradicción. Dicha contradicción puede ser experimentada como violencia porque surge desde la compleja relación entre lo que existe inseparable de la aniquilación de eso mismo que existe.

Digresiones: El arte musical es violento por excelencia. Nos hace percibir lo que Proust llamaba “un poco de tiempo en estado puro”, ese tiempo que supone a la vez la existencia y la aniquilación de todas las formas de vida. La música, fecundada por el tiempo, está investida de esta violencia de lo sagrado de la cual habla Georges Bataille; violencia silenciosa y sin lenguaje, que solo el sonido y su devenir pueden tal vez y solo por un instante, evocar y exorcizar.

(GRISEY, 1989, p. 15.)

4.3.4. Conclusión

A pesar de todo el esfuerzo de Grisey por encontrar categorías lo más objetivas posibles, comenzando por el “esqueleto del tiempo” y las definiciones que van del orden al desorden, utilizando las categorías de: Periódico, Dinámico continuo, Dinámico discontinuo, Estáticas y finalmente Lisas; pasando a definir la “carne del tiempo” y sus grados de preaudibilidad, la duración y microfonía donde propone parte de su estética particular, siguiendo a objeto y proceso en donde nos adentra en la complejidad del fenómeno sonoro al plantear que son

difíciles de establecer las categorías dado que los sonidos son campos de fuerza orientados y envueltos en el tiempo, nos lleva finalmente a lo que Grisey considera la “piel del tiempo” lugar donde sinceramente nos dice que el compositor tiene muy poco que decir o hacer.

Con la piel del tiempo entramos en un terreno en el que el compositor constata más que actúa. La piel del tiempo, lugar de comunicación entre el tiempo del compositor y el tiempo del oyente, nos deja muy poco por hacer.

(GRISEY, 1989, p. 16.)

Finalmente, Grisey nos deja algunas ideas sobre la complejidad de considerar al oyente, el cruce de complejidades entre los materiales y las tendencias que proyectan los procesos sonoros con la compleja interioridad de los sujetos que escuchan y se relacionan con la obra musical. En el final de este ensayo titulado “Brecha” dice:

Al tiempo complejo de la obra musical, verdadero tejido de correlaciones sometido a todas las deformaciones enumeradas en el presente estudio, debemos finalmente correlacionar otro tiempo muchísimo más complejo, el tiempo del hombre que percibe. (...) [Por lo tanto, termina diciendo que:] El verdadero tiempo musical no es más que el punto de intercambio y de coincidencia entre un número infinito de tiempos diferentes.

(GRISEY, 1989, p. 17.)

Esta confluencia infinita de tiempos diferentes nos conduce nuevamente a la perplejidad. Más allá de las necesarias categorías e instancias de objetividad, Grisey nos devuelve el misterio. El tiempo de atención, ese momento en el cual disponemos nuestro tiempo a la escucha nos descubre un infinito, una imposibilidad fundamental, quizás por eso nos dice que puede ser experimentado como violencia, sin embargo, también posibilita una plenitud. En esa frontera no nos queda mucho que compartir o constatar con objetividad. Podemos proponer acuerdos circunstanciales con una comunidad de oyentes, podemos construir procesos y objetos, pero nunca cerrar la relación que estos procesos establecen. El tiempo de escucha nos dirige ineludiblemente al infinito, en los momentos que no aceptamos esta multiplicidad irreversible podemos sentir un vértigo violento, en los momentos que aceptamos esta infinitud podemos quizás experimentar una plenitud.

Capítulo V

5. Exposición de las obras musicales

5.1. Fundamentación general de las obras

5.1.1. Introducción

A partir de lo abordado en los capítulos precedentes queremos destacar la imposibilidad de establecer un arquetipo musical, o artístico que pretenda ser una solución definitiva. Los capítulos precedentes no tienen la finalidad de orientarnos hacia una búsqueda de estilo musical, desde donde podamos establecer los valores de una evolución o superación, y que finalmente proponemos como arquetipo. Ellos son, en cualquier caso, una plataforma de apertura desde donde se pueden abordar infinidad de proyectos musicales y artísticos. Consideramos muy importante recordar esta aclaración, para no tomar la propuesta musical particular que expondremos a continuación como un modelo excluyente. Teniendo claro la no exclusividad de los modelos expresivos y estructurales que sostienen la creación de las obras musicales de la presente tesis, proponemos una apretada síntesis del contexto cultural musical desde donde comprendemos la relación con los conceptos anteriormente expuestos.

5.1.1.1. Breve contexto histórico cultural

A comienzos del pasado siglo emergieron varias corrientes artísticas y musicales que revolucionaron la relación entre la música y la cultura. Los pilares ampliamente establecidos (en lo que es considerado como música clásica occidental) fueron puesto en continuo debate. El rescate de otras culturas musicales y la creación de nuevos modelos estructurales amplió el diálogo y propició un abanico inesperado de músicas y a su vez de pensamiento musical. Lo que llamamos música occidental no permaneció alejada de este contexto sino que fue centro de continuos y encarnizados debates, dado que muchos de sus más visibles exponentes pusieron en duda buena parte de sus principios y convenciones estructurales.

No sólo el concepto de tonalidad, armonía y contrapunto fueron extendidos y en algunos casos abandonados, sino que incluso las estructuras más profundas o formas básicas de comunicación y sus bases rítmicas, las frases, los períodos y todo lo que se relaciona con algún protocolo establecido fue minuciosamente pensado, puesto en duda y nació así con absoluta fortaleza un panorama experimental que se extiende hasta nuestro presente. Es por ello que justo en las décadas centrales del pasado siglo muchos compositores se vieron en la necesidad de pensar

los fundamentos musicales aprendidos, la tradición heredada y las convenciones más profundas fueron removidas hasta generar un gran bosque con múltiples caminos, encuentros, desencuentros, aparentes avances o retrocesos.

Hoy por hoy nos resulta muy complejo pensar desde claves de progreso o retroceso, establecer juicios de valor sobre lo experimentado, pensar en caminos trancos o en senderos prometedores dado que las claves de interpretación cultural son disímiles. Cada compositor tiene ante sí mismo una infinidad de posibilidades, la tradición no es más ese pilar claro que podemos utilizar como plataforma y justificación sustentando así el “valor absoluto” de nuestros “aportes”. La tradición se ha fragmentado infinitamente, a cada una de nuestras miradas nos responde muda o nos lanza un alarido indescriptible. En medio de esta incertidumbre nos interesa como proyecto abordar el concepto de atención de Weil porque nos aporta un pilar conceptual que se articula con la experiencia límite que propusieron varios compositores.

Llamamos experiencia límite, a ese momento en que se cuestionan todo lo que han recibido como tradición, y comienzan un camino de redescubrimiento a partir de suspender momentánea o definitivamente algunos recursos culturales establecidos y funcionales. Comienzan un camino de negación, no necesariamente de rechazo, y dejando de lado muchos de los arquetipos musicales del momento emprenden una exploración. A partir de dudar y cuestionar el trasfondo de los arquetipos musicales heredados, surgieron muchas propuestas o caminos estéticos. En los anteriores capítulos nos adentramos en el pensamiento de algunos autores que desde esta experiencia límite y a partir de cuestionar no solo lo recibido sino también lo creado por ellos mismos, continuaron experimentando y ampliando el campo de la experiencia musical y cultural.

5.1.1.2. Serialismo y aleatorismo: dos caminos hacia los límites

Uno de los caminos más influyentes y novedosos fue el serialismo, por su visión radical constructivista y deconstructivista. Pensar en una totalidad discreta de elementos con los cuales podemos establecer conjuntos y subconjuntos, y a partir de establecer ese material sonoro componer obras musicales fue sin lugar a duda algo audaz. Descomponer los elementos musicales, separarlos del continuo y crear nuevas figuras fue un desafío para el pensamiento musical y sobre todo para la experiencia de escucha. No nos interesa plantear el debate entre la defensa y las críticas de estas técnicas y obras del pasado siglo sino presentar ese momento como antesala de diversos caminos. Aunque, como veremos en la siguiente sección, ofreceremos una apretada aproximación crítica sobre estas técnicas desde el pensamiento del

compositor y musicólogo Trevor Wishart, que nos ayudará a la fundamentación de algunas de las técnicas utilizadas en las obras de la tesis.

Paralelamente del enfoque del pensamiento serial centrado en la experimentación con los distintos parámetros musicales (lo que se llama serialismo integral) surge un impulso igualmente radical, pero en este caso de liberación de los elementos y del propio control del compositor. Lo que es llamado “aleatorismo”, surge no necesariamente como contracara del “serialismo” sino como resultado de colocarse como creador en una situación límite.

La experiencia del límite que ambas estéticas y técnicas de composición musical propusieron, nos parece similar al camino conceptual que Weil nos propone. La similitud deviene en gran medida de la situación en la que somos colocados como sujetos. La destrucción de los parámetros continuos y el establecimiento de otras sintaxis que propone el serialismo integral, destruyendo o intentando destruir todo vínculo con objetos culturales del pasado nos coloca como oyentes en un lugar de tensión. Intentamos agarrarnos de algo, reconocer, establecer un patrón, sin embargo, una parte central de la experiencia reside en esa imposibilidad de figuración. Desde esa oscuridad al sujeto se le pide la aceptación, desde la fe en que lo que está sucediendo es algo significativo culturalmente. Por otro lado, el aleatorismo radical nos conduce al propio paisaje sonoro, a escuchar lo que sucede sin ninguna planificación previa, sin la intervención de una conciencia que ordene o que prevea algo de lo que va a suceder.

Pero, nos volvemos a cuestionar: ¿cuál es entonces la similitud que encontramos entre la propuesta conceptual de Weil y este horizonte cultural particular? La similitud está dada principalmente en la situación de tensión y de irresolución en la que somos situados como sujetos. Weil al comienzo de sus reflexiones sobre el Padre Nuestro nos aclara que el Padre está en los cielos, por lo tanto, todo intento de construir un sentido desde nuestra perspectiva, todo intento de darle un rostro a nuestro Padre es imposible. Y peor aún, todo intento de entender o comprender es muy probable que termine en la construcción de un ídolo, de un objeto a nuestra medida.

Nuestro proyecto de obras quiere habitar este horizonte, o, mejor dicho, conducir a los sujetos o proponerles habitar una situación no resuelta y compleja. Esta no resolución se da en diversos planos dentro del proyecto, al interior de las obras musicales y al exterior de ellas, por el contexto en donde serán interpretadas y por las alusiones conceptuales.

A continuación, como final de esta introducción nos adentramos brevemente en los argumentos del compositor Trevor Wishart sobre las posibilidades de estructuración musical, desde una perspectiva crítica de la tradición de la música clásica occidental y de vanguardia. Estos

argumentos nos ayudan para situar el contexto y la fundamentación de los criterios estructurales de las obras compuestas.

5.1.1.3. Matrices y Continuum: una aproximación desde el pensamiento de Trevor Wishart

Primeramente, queremos volver a la definición de música, dado que el propio Wishart considera a la definición de la música de J. Cage (“La música es sonidos, todos los sonidos a nuestro alrededor, ya sea que estemos dentro o fuera de una sala de conciertos” (Schafer, 1969, p.1) como algo demasiado amplio, aunque necesario para extender el horizonte de lo que definimos como música. Pero a su vez, él rechaza las definiciones limitadas y excluyentes, en este caso se enfoca en criticar los límites que propone Boulez sobre la música. Sobre todo, la jerarquización que establece Boulez sobre los parámetros sonoros, donde altura y duración son propuestos como “base de la dialéctica compositiva” y donde el trabajo con los ruidos debe excluir la referencialidad.

A continuación, Wishart nos resume el porqué la música o el arte sonoro no puede seguir proponiéndose desde un horizonte limitado:

1) el enfoque instrumental, en el cual los objetos sonoros tónicos de corta duración y timbre fijo se organizaron en estructuras mayores a través de la notación tradicional; 2) la música concreta, que utiliza en cambio un vocabulario de objetos sonoros de diverso tipo, categorizados de acuerdo a una descripción fenomenológica de sus propiedades y organizados mediante técnicas de estudio sin tener que hacer referencia (necesariamente) a una partitura escrita; 3) las técnicas de síntesis controladas por tensión, que brindan la posibilidad de obtener flujos de sonido continuos que, al mismo tiempo, se transforman.

(WISHART, 2019, p. 24)

En general Wishart profundiza su crítica a los modelos excluyentes que él llama matrices sonoras, definidas por ser “teorías musicales tradicionales que trabajan con la organización de la altura en conjuntos finitos, con ritmos que utilizan la notación aditiva y generalmente de tiempo fijo, y conjuntos de instrumentos agrupados en clases tímbricas claramente diferenciadas.” Sin embargo, esto no quiere decir que para él sean formas de composición que hay que abandonar por supuestamente arcaicas, sino que lo que no debemos hacer es, reducir el campo musical a lo que puede formar parte de una matriz sonora y lo que no sea sistematizable de este modo dejarlo fuera.

Es crucial entender en su enfoque sobre la música, que las distintas combinaciones discretas, que se pueden instaurar como matrices son una construcción conceptual, y como tal, son sistemas limitados que no permitirán dialogar con todos los sonidos o procesos sonoros. El sistema siempre deja algo afuera, y es importante tomar consciencia de qué es lo que no se integra, para no construir una jerarquía que pretenda una imposición absoluta.

En el capítulo titulado “Más allá del paradigma de altura y duración” Wishart introduce una perspectiva hasta cierto punto invertida, si tomamos como referencia a mucho de la teoría musical tradicional y también a mucha de la teoría de vanguardia, (recordemos que muchos de sus argumentos se enfocan en contraposición con las técnicas del serialismo y sus derivaciones). Esta nueva perspectiva se constituye claramente al decir que: “las prioridades de la notación no son simple reflejo de las prioridades de la música: en realidad, las crean.” (WISHART, 2019, p. 29) Esto lo lleva a profundizar sintéticamente en la historia de la música occidental y en paralelo buscar ejemplos de otras músicas y a su vez desarrollar la idea de sociedades de escritas como aquellas donde cristalizan sistemas discretos y finitos que buscan excluir lo no sistematizable.

A partir de establecer las diferencias de los sistemas discretos y combinatorios y propiamente de los sistemas del lenguaje hablado o escrito, Wishart vuelve al centro de lo que distingue a la música.

En la esfera del lenguaje, el medio utilizado no tiene especial importancia: puede ser oral (sonidos), escrito (visual), táctil (el sistema Braille), etc.; en cierto sentido, una parte significativa de ese mensaje trasciende la experiencia inmediata y concreta del medio que lo transporta. La música, por otra parte, no puede separarse de su medio, el sonido, e ingresa a nuestra experiencia como parte de una realidad inmediata y concreta: incide en nosotros y, al hacerlo, ejerce un efecto sobre nuestro estado mental.

(WISHART, 2019, p. 35)

Es importante destacar que esta contraposición (lenguaje/música) es como aclara Wishart, en cierto sentido y que la música cuando está completamente amoldada a un sistema o a una matriz específica se acerca bastante a esta experiencia en donde le es casi indiferente el medio. También es necesario aclarar que no comprendemos a la comunicación del lenguaje como un fenómeno simple, pero, sobre todo, queremos seguir su argumentación porque nos conduce a la atención sobre el fenómeno musical desde la imposibilidad de separarlo del medio que posibilita su experiencia.

La acción musical y la experiencia comparten una dialéctica inmediata que hace que la música nos llegue directamente como el lenguaje jamás podrá hacerlo, ya que la música transmite mensajes potentes que no son refutables dentro de los sistemas categoriales socialmente aceptados de las culturas gobernadas por escritas.

(WISHART, 2019, p. 36)

Esta conclusión es siempre orientada dentro de un sentido particular de argumentación, en este caso puntual Wishart se refiere a la posibilidad que tiene la música de “articular el continuum temporal de la experiencia concreta” algo que se evidencia, en este caso, como una experiencia más directa con el sujeto. En busca de enfatizar esta comunicación directa que es propia de la música él se focaliza en el gesto musical como uno de los factores que eluden las convenciones de la escritura y que a su vez posibilitan una comunicación directa. “Dentro de la comunicación musical, el aspecto más inmediato y a su vez más elusivo para la notación es la estructura gestual”. Y, por lo tanto: “en un tipo de música que intenta trabajar con el continuum (y no con la matriz), la estructura gestual se convierte en la característica primaria alrededor de la cual podrá organizarse todo lo demás.” (WISHART, 2019, p. 37).

Más adelante nos encontramos con un juicio que nos remite a la relación o concepción del tiempo, y a la problemática que deriva de la visión común o simple que hacemos del tiempo. Wishart establece un paralelo entre el tiempo newtoniano y el sistema de la escritura en tanto puede generar una relación de enajenación sobre el medio y en general sobre el tiempo como medio.

Pero el impacto más radical de la notación analítica sobre la práctica musical es haber sacado la estructura musical del continuum unidireccional del tiempo experiencial, en el que se lleva a cabo la dialéctica musical y en el que se desarrolla el gesto musical, y haberla transferido al tiempo espacializado y perfectamente reversible (el tiempo newtoniano) de la página escrita.

(WISHART, 2019, p. 60)

Esta es una de las razones fundamentales que sustentan su crítica al serialismo, aunque es una crítica abierta a la posibilidad de convertir al sistema de la escritura musical en algo autónomo. La supuesta autonomía abre un caudal de posibles razones que en la escucha directa no son relevantes, a veces simplemente no se escuchan o no tienen el impacto esperado. La crítica de

Wishart se dirige a este exceso y paralelamente a buscar otras soluciones de creación y estructuración de materiales sonoros.

Particularmente queremos destacar que profundizamos en esta aproximación sobre el fenómeno musical, porque nos ayuda en la fundamentación de las estructuras de las obras de la tesis. Consideramos que nuestra matriz estructural forma parte de una fusión de aproximaciones, por un lado, parte del ideal estructural de la serie, un conjunto discreto de sonidos ordenados, y por otro lado exponen una relación con el continuum, aunque ciertamente, es un continuum discreto. Lo que queremos destacar es esa voluntad de proyección de la serie o sucesión de valores sobre un continuum discreto.

Como veremos más adelante, para poner un ejemplo concreto; en las piezas para violín solo “Secuencias de silencio” las primeras secciones cuentan con una matriz que resulta de la proyección de una sucesión de valores sobre una escala cromática a un tempo determinado e invariable teóricamente. Este tipo de modelos o matrices estructurales pretenden participar de la tensión o situación límite que nos proponen el serialismo y el aleatorismo pero a su vez proponer un modelo estructural más cercano y audible. Sin embargo, nos interesa permanecer en esa zona compleja, e irresuelta explícitamente.

A continuación, analizamos el modelo estructural que propicia esa tensión al interior de las obras, y más adelante en la descripción y análisis de cada ciclo de obras, profundizamos en las condiciones exteriores que propician esta tensión o irresolución.

5.1.2. Modelo estructural: una permanente tensión

Meditando sobre la permanencia en una zona límite y lo que esto puede significar desde nuestra perspectiva, proponemos un modelo estructural en donde hay una tensión no resuelta permanentemente. La unidad, no es enteramente visible como dialéctica tensión/reposo, conflicto/resolución, sino como una zona de constante tensión y despliegue y a su vez contradictoriamente, como una zona estable. Existen arquetipos musicales comunes, en donde se establece que hay tensión, cuando la relación interna de los elementos no reposa en una unidad. Esto quiere decir que no hay jerarquía de uno sobre el otro, y la tensión se manifiesta porque cada uno intenta continuamente someter al otro. En general se asume el reposo, como una relación armoniosa entre los elementos, relación de permanencia en una unidad sin conflicto interno.

¿Qué sucede si permanecemos en la tensión, si prolongamos y nos resistimos a solucionar el conflicto entre los elementos sometiendo uno de ellos al otro? Si prolongamos el espacio de la tensión interna de los elementos descubrimos (al menos teóricamente) una unidad superior en

donde ambos son asumidos. Permaneciendo y aceptando el conflicto que emerge desde una relación dual encontramos un tercero que posibilita la resolución. Sin embargo, cuando perdemos esta perspectiva de la inclusión de este tercer elemento, sólo nos queda el permanente conflicto.

Cuando Weil nos habla de la atención como algo que ineludiblemente se da en el presente y que no puede ser administrado ni determinado con anterioridad nos sitúa en una zona no resuelta. La imposibilidad de capturar el presente y de reducir la realidad, la imposibilidad de dominar y las posibilidades de dominio se entrecruzan en nosotros sin resolución. A partir de esta situación común, a partir de esta tensión propia en la que existimos nos interesa plantear una metáfora básica que structure el material musical de las obras de la tesis.

Si tuviéramos la posibilidad de cambiar nuestra percepción temporal de los fenómenos descubriremos, como ya nos recordó Stockhausen, un continuo de relaciones temporales sin la diferencia clásica de los parámetros altura-duración (por lo menos pensado idealmente). Si ampliamos nuestra resolución temporal desaparece la altura y si aumentamos nuestra resolución temporal desaparecen las duraciones y aparece la altura (en donde percibimos ritmo). Si tuviéramos dominio de nuestras resoluciones perceptuales y las pudiéramos mover a voluntad igualmente permaneceremos en un conflicto porque siempre algo se nos quedaría, o perdemos el ritmo y ganamos la altura o viceversa. Si bien, sabemos que (desde hace más de medio siglo) con los medios técnicos de grabación, podemos explorar y transformar la resolución temporal de los fenómenos sonoros, nuestra resolución perceptiva humana sigue siendo la misma, por lo tanto, los modelos estructurales que abordaremos a continuación siguen dialogando con nuestra perspectiva o resolución temporal general.

Volviendo a la metáfora básica, partimos de dos unidades en conflicto porque ninguna de ellas tiene la posibilidad de englobar a la otra. Cada una intenta imponer su regularidad, pero la otra destruye una y otra vez esa posibilidad. Al mantener sin cambio estas unidades en conflicto se genera finalmente una posibilidad de resolución en una unidad lo suficientemente grande donde caben varias veces las unidades en conflicto. Sin embargo, esta unidad mayor es poco visible por la resolución temporal que adoptamos en las obras. Al faltar una unidad visible el material musical y finalmente la obra participan de una ambigüedad e indefinición entre lo que percibimos como orden y desorden.

La ambigüedad implica que los que escuchan atentamente sostienen una tensión, participan de algo que no logra establecer una solución clara, que no logra justificarse del todo. Al permanecer en una zona donde la sintaxis musical tensión/reposo no queda establecida la experiencia de escucha se asemeja o se acerca a la experiencia de escuchar el paisaje sonoro.

A pesar de que los materiales sonoros y las estructuras son respetadas y no contradichas en las obras, a pesar de que los materiales derivados de distintos procesos formales no son lejanos al material central, se produce una experiencia de no linealidad o de multilinealidad muy parecida a la escucha de sonidos completamente arbitrarios. Consideramos que las obras de la tesis participan de esta zona ambigua común, algunas se acercan más a la experiencia de orden y otras más a la de desorden, pero ninguna establece una sintaxis que solucione objetivamente esa ambigüedad.

De este modo emerge la metáfora central con claridad y su relación con las reflexiones sobre el Padre Nuestro de Weil. Nosotros somos esa zona de conflicto continuo, nos debatimos en campos de dualidad, nos enfrentamos una y otra vez a los mismos desafíos sin poder establecer un punto claro de resolución. Al sostener este conflicto en el tiempo sin pretender solucionar o sin dejarse embaucar por *ilusiones colmadoras* podremos encontrar esa unidad ciertamente invisible que nos sostiene. Pero no nos equivoquemos con el verbo encontrar, porque como bien quedó expuesto en varios de los textos de Weil, nuestra voluntad no es autosuficiente para encontrar al Padre, la invisibilidad no solo implica una imposibilidad física de visión, sino una imposibilidad de definición y finalmente de acceso. Por eso, para Weil, la espera atenta es nuestra única posibilidad de contacto con el Padre.

5.1.3. Descripción general de los modelos estructurales de las obras

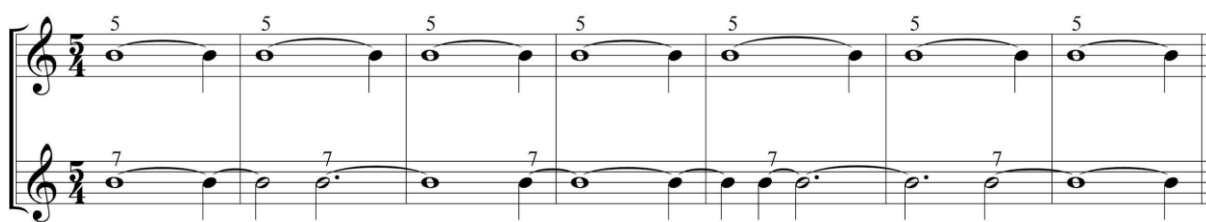
Comenzaremos abordando directamente las características generales y los elementos estructurales comunes de las obras de la tesis. Todas las obras parten de un mismo esquema general que tiene dos elementos fundamentales:

- Relaciones interdependientes de algunos parámetros musicales.
- Estructuras temporales que parten de la superposición de distintas regularidades.

Las relaciones interdependientes entre parámetros parten de la fijación de unidades comunes que se condicionan recíprocamente. Un ejemplo es equiparar al semitono con una unidad de duraciones como la semicorchea. Esto implica que un movimiento de duraciones temporales genera paralelamente un movimiento de relaciones de alturas y viceversa. Si nos preguntamos ¿Por qué crear relaciones interdependientes entre parámetros musicales? Una posible respuesta dentro del orden poético general es: porque la interdependencia de parámetros establece una contradicción entre la línea causal teórica y escucha. Porque esta causalidad entre los parámetros determina la resultante sonora y a su vez lo que resulta no conduce linealmente al

principio teórico que lo generó, sino que esta relación queda veladamente oculta para el que escucha. Desde esta relación contradictoria entre causalidad teórica e incertidumbre del que escucha se da también una relación simbólica entre necesidad y libertad, al interior del propio proceso creativo, y en su resultado.

Por otro lado, la estructuración de superposiciones de distintas regularidades, parte de la exploración en la evolución de la polirritmia resultante. Dado que se seleccionan regularidades que no son divisibles entre sí, estas van rotando, creando una polirritmia en el devenir temporal hasta reencontrarse en una unidad común. Como ejemplo general mostramos el esquema primario con los valores 5 y 7, de esta interacción surge una de las matrices fundamentales de varias piezas. (Ejemplo 1)



Ejemplo 1.

Estas dos técnicas se sintetizaron en la creación de series resultantes de la superposición de dos unidades, y la creación de series de alturas, derivadas de la relación entre distancias en las alturas y las duraciones. A continuación, mostramos el ejemplo de la serie de alturas de la matriz de la primera pieza del ciclo “Secuencias de Silencios”. (Ejemplo 2)

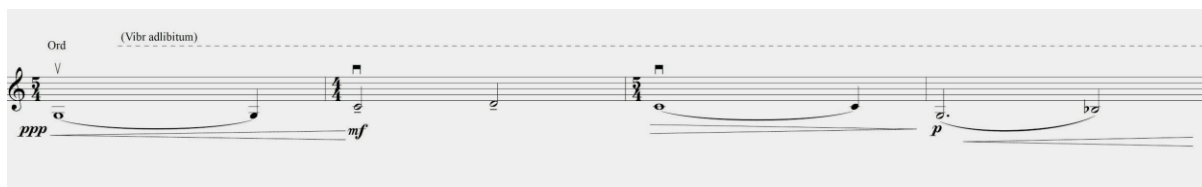


Ejemplo 2.

Esta matriz general surge de la sucesión de valores resultantes de la interacción de dos duraciones, en este caso 5 y 7. La sucesión que resulta es: 5-2-3-4-1-5-1-4-3-2-5. El cinco al ser el valor inferior subdivide al siete, el valor que los unifica es la resultante de la multiplicación, por lo tanto, es 35. Este valor representa siete veces cinco: (5)-(2-3)-(4-1)-(5)-(1-4)-(3-2)-(5) y cinco veces siete: (5-2)-(3-4)-(1-5-1)-(4-3)-(2-5). Independientemente del punto de vista que se adopte esta sucesión tiene una estructura en espejo. Las alturas en este

caso (Ejemplo 2) resultan de proyectar esta sucesión en una escala cromática ascendente y descendente. Y las duraciones en este caso son el resultado de proyectar la serie desde la unidad de negra=1. Todas las primeras secciones de las piezas del ciclo “Secuencias de Silencio” están construidas a partir de matrices derivadas de esta matriz principal.

En la primera pieza del ciclo “Secuencias de Silencios” que está construida desde esta matriz (ejemplo 2) podemos constatar la utilización de estos elementos estructurales. (Ejemplo 3)



Ejemplo 3.

En este caso la unidad es negra=semitono (como en la matriz general del ejemplo 2). Si colocamos una segunda voz siguiendo el trayecto cromático se hace bastante simple ver la relación determinante entre los dos parámetros. (Ejemplo 4)



Ejemplo 4.

Todas las primeras secciones de las cinco piezas “Secuencias de Silencio” se construyen desde esta interacción con las alturas de la matriz. Aunque son desplegadas con libertad, permanecen atadas siempre a la resultante interrelacionada de duraciones y alturas. Más adelante veremos que esta soltura o sinuosidad arbitraria está sujeta también a un diseño general similar a las cinco piezas.

En las segundas secciones de este ciclo de piezas se trabaja siempre sobre una matriz rítmica derivada de la serie de unidades 10/11 (ver Ejemplo 5). Esta matriz se construye siguiendo el mismo procedimiento descrito en la serie 5/7 pero superponiendo a su vez disminuciones progresivas de las unidades rítmicas partiendo del valor de negra y progresivamente subdividido en dos, tres hasta llegar a ocho (fusas).

Ejemplo 5.

Esta matriz rítmica tiene como columna vertebral a la sucesión 10-1-9-2-8-3-7-4-6-5-5-6-4-7-3-8-2-9-1-10 en las unidades de negra. Como vemos en el anterior ejemplo el ritmo que resulta de la unidad mayor (negra = 1) establece un patrón general para todas las otras unidades, estas siempre coinciden rítmicamente con él, más allá del valor interno de la sucesión que representen. (Ejemplo 5)

En la base de la obra para orquesta de cuerdas sigue funcionando esta matriz (10/11) pero además se utiliza una matriz derivada. Esta derivación se produce al crear un recorrido cromático ascendente y descendente de las dos unidades principales, y posteriormente si seleccionamos las alturas similares se crean otras secuencias rítmicas. En síntesis lo que sucede es que se superponen las dos unidades principales pero al doble de su valor (20/22) y se va descomponiendo a partir del desplazamiento del comienzo de la constante, como ocurre con las alturas similares de la escala cromática. En este caso resultan las siguientes interacciones: 1-18-2/1-20-2; 2-16-4/2-18-4; 3-14-6/3-16-6; 4-12-8/4-14-8; 5-10-10/5-12-10; 6-8-12/6-10-12; 7-6-14/6-8-14; 8-4-16/8-6-16; 9-2-18/9-4-18; 10-0-20/10-2-20.

En la matriz que mostraremos a continuación las secuencias resultantes las asumimos desde tres unidades rítmicas que se duplican. (Ejemplo 6).

The image displays a musical score for Example 6, consisting of 12 staves. The notation is complex, featuring various rhythmic values and numerical annotations (e.g., 1, 18, 2, 16, 14, 12, 10, 8, 6, 4) that likely represent specific rhythmic units or durations. The score is organized into two systems of six staves each, with a vertical line separating the two systems. The notation includes notes, rests, and other musical symbols typical of a score for a large ensemble or orchestra.

Ejemplo 6.

En el ejemplo 6 solo vemos el comienzo de las primeras cuatro secuencias rítmicas. Esta matriz al ser creada como derivación de la matriz rítmica básica (10/11), encaja perfectamente dentro. Esto posibilita la variedad de materiales rítmicos, que se hace evidente en varias partes de la obra orquestal.

5.1.4. Conclusión

Estas dos técnicas principales que a su vez se funden en la creación de materiales básicos propician esa ambigüedad o quizás esa imposibilidad de figuración en los oyentes. A pesar de que en varias obras las alturas están sujetas rigurosamente a las unidades rítmicas, y que podemos encontrar algunas resultantes similares, por lo general esto no nos conduce a una experiencia resuelta en donde podemos predecir resultados previos. Estos dos principios estructurales al no sintetizarse en una unidad visible que los resuelva imposibilitan una configuración simple y eso es uno de los pilares de los proyectos de obras de la presente tesis. Sin embargo, es importante destacar que no nos interesa llevar estos principios a un límite radical, o a estructuras más complicadas. De hecho, preferimos permanecer en esa zona donde quizás emergen posibilidades de configuración y de sentido.

Como veremos a continuación en el ciclo de piezas “Secuencia de Silencios”, el material es presentado con bastante simpleza, los procedimientos son expuestos de la forma más directa

posible, sin embargo, esto no significa que los oyentes puedan configurar los resultados. Incluso conociendo los materiales y teniendo conocimientos teóricos musicales la relación no termina siendo simple. En los “Preludios al Paisaje” y en la sonatina “Paisaje Interior” se trabaja expandiendo y liberando más el campo de las alturas, en algunos casos trabajando en registros muy extremos y en zonas técnicas que producen resultados variables. Digamos a manera de síntesis poética, que partiendo de las piezas “Secuencia de Silencio” hasta llegar a la sonatina “Paisaje Interior” las resultantes sonoras y las complejidades de ejecución se expanden.

Esta progresión general en expansión evoca simbólicamente la incertidumbre creciente ante la realidad que genera una relación con lo inconcebible que nos relaciona a su vez con lo sobrenatural. De alguna forma a veces es más simple concebir lo sobrenatural que atender a la realidad, pero la reducción de lo sobrenatural fabricado a la medida de nuestras limitaciones es el mismo intento de la reducción de la realidad para que quepa en nuestras concepciones. Este camino pretende ser una metáfora de la doble apertura del sujeto, que plantea el concepto de atención de Weil y sus textos sobre el Padre Nuestro. Una doble expansión hacia lo real y hacia lo sobrenatural. Los ciclos para violín solo, funcionan como un gran prelude a la obra para ensamble de cuerdas: “Nuestro Padre que está en los cielos”.

En la obra orquestal final, seguimos trabajando sobre los mismos modelos estructurales. Al ser una obra orquestal nos permite crear diversos conjuntos superpuestos que desarrollan los mismos materiales básicos expuestos en las piezas de violín solo y también otros materiales nuevos. A pesar de que la serie de alturas es nueva, la relación constitutiva (el paralelismo entre unidades rítmicas y unidades interválicas) sigue siendo la misma que en las series anteriores.

Al ser una obra orquestal también nos permite trabajar más sobre la relación entre el material musical y el simbolismo, buscando y explorando relaciones (ciertamente abiertas) entre las ideas fundamentales y las texturas sonoras. Es por ello que, si bien la obra funciona sin pausa entre las distintas partes, cada una de estas partes se desarrolla o se extiende desde una idea central expuesta en el título. Cada título pretende evocar los temas centrales del primer párrafo del texto de Weil, que en una apretada síntesis propone la relación central entre nosotros con nuestro Padre. En cada uno de los subcapítulos que analizan la obra orquestal dedicamos siempre una reflexión sobre las relaciones que proponemos entre los materiales, las texturas sonoras y las ideas (expuestas en el título) de esa sección.

5.2. Exposición y análisis de las obras para violín solo

5.2.1. Cinco piezas para violín solo: “Secuencias de Silencio”

5.2.1.1. Introducción

“El pan trascendente es lo mismo que el nombre divino. Es lo que opera el contacto del hombre con Dios” (WEIL, 1954, p.166).

Las cinco piezas tituladas “Secuencia de Silencio” abren el recorrido preliminar hacia el encuentro con la plegaria central de la tesis, el Padre Nuestro. Nacen del sostenimiento de una súplica interior ante la realidad, súplica que obliga en su ser presente e interior al silencio. Desde este silencio buscamos el verdadero alimento, aquel que nos permite descubrir la belleza misma del misterio del nombre de Dios. Esa belleza que es en sí el nombre mismo. Pero, estas obras no nacen de un encuentro trascendente, nacen del descubrimiento de la necesidad de la súplica que nos conduce al silencio.

Sin embargo, contrariamente a lo que se esperaría de una obra musical con semejante título, las primeras secciones cuentan con muy escasos silencios musicales. Digamos entonces que se evoca a un tipo de silencio que no es necesariamente la ausencia de sonidos (cosa por otra parte completamente imposible en la realidad). Evocamos al silencio que surge de la imposibilidad de atrapar, de fijar. El silencio de constatar aquello que nos desborda y que no podemos atribuirle un sentido y una función clara y homogénea. Habitar ese silencio y aceptarlo puede ser otro tipo de alimento.

En el plano estructural las cinco piezas son creadas a partir de un mismo molde general binario. Dos grandes secciones contrastantes en varios niveles. La sucesión de las cinco piezas construye una narrativa poco dramática en el sentido clásico, dado que se insiste una y otra vez en la ambivalencia binaria sin llegar a una síntesis o desarrollo que posibilite la sensación de conclusión. Incluso la coda final de la quinta pieza, más que final parece un salto al vacío, dado que contrasta abruptamente con las secciones de las piezas anteriores proponiendo una fractura binaria intercalando zonas comunes con las anteriores secciones y zonas que contrastan con todo el material de las cinco piezas y que tienden a los materiales que vendrán en el futuro en los otros ciclos de piezas.

A continuación, expondremos un análisis general sobre las dos secciones principales de las cinco piezas.

5.2.1.2. Primeras Secciones de las piezas “Secuencia de Silencio”

Las primeras secciones, de las cinco piezas tienen varias características comunes. Todas son creadas a partir de la matriz de alturas básica derivada de la serie de unidades 5/7 (ver ejemplo 2). La primera sección de la “Secuencia de Silencio I” está compuesta desde esta matriz básica y las siguientes primeras secciones de las restantes piezas parten de matrices derivadas. Estas otras matrices, son inversiones de la estructura principal, que se forman manteniendo fijas las regularidades mayores (unidad 7) pero rotando las estructuras rítmicas compuestas por la unidad 5. Esto posibilita que, partiendo de la misma altura inicial, manteniendo alturas intermedias formadas por los intervalos de quinta justa y llegando a la misma altura final, encontramos cambios significativos al interior de cada matriz derivada.

En los ejemplos que veremos a continuación podemos notar como las subdivisiones de la unidad mayor (el siete) cambian de lugar propiciando una rotación o inversión de la primera matriz.

Matriz de la “Secuencia de Silencio I”



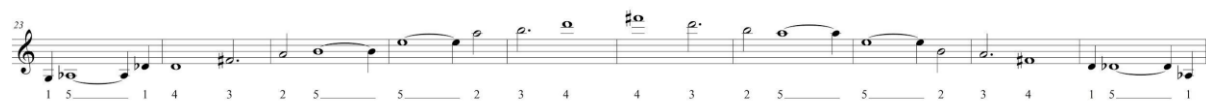
Ejemplo 7.

Matriz de la “Secuencia de Silencio II”



Ejemplo 8.

Matriz de la “Secuencia de Silencio III”



Ejemplo 9.

Matriz de la “Secuencia de Silencio IV”



Ejemplo 10.

Matriz de la “Secuencia de Silencio V”



Ejemplo 11.

Estas matrices son la base principal de las piezas y se exponen con claridad en las primeras secciones de cada una de las cinco piezas. Son un molde fijo que permite distintos recorridos, idas y venidas, rodeos, pero que mantiene incólume sus pilares y sus relaciones interdependientes entre las unidades de intervalos de alturas y duraciones. Cada zona específica de la matriz nos condiciona en relación con un punto fijo, sea que descendemos o ascendemos, dentro de este marco fijo se improvisan vaivenes que finalmente tienen una misma dirección ascendente.

Todas las primeras secciones de las cinco piezas comienzan en el sonido grave (sol 3 de la cuarta cuerda) y terminan en el mismo sonido agudo (Fa# 6). Sin embargo, en medio de esta progresión ascendente, con leves giros descendentes, existen zonas donde el sonido cambia de cuerpo, digamos poéticamente que se desmaterializa un poco al cambiar no solo los puntos de contacto del arco en la cuerda y la intensidad, (que por lo general es *pinanissimo*) sino que se levantan levemente los dedos que pisan la cuerda produciendo un sonido entreverado de altura ordinaria y ruido. Por lo general estas zonas ocupan un lugar fijo en la matriz creando una especie de *ostinati* con leves variaciones. En resumen, tenemos en todas las primeras secciones de las cinco piezas, un gran ascenso sinuoso con zonas de relativo *ostinati* contrastantes en timbre e intensidad.

5.2.1.3. Segundas Secciones de las piezas “Secuencia de Silencio”

Estas secciones parten del sonido agudo y comienzan un descenso escalonado pero directo. El contraste con la primera sección es evidente atendiendo a los elementos en juego. Primeramente, las alturas permanecen fijas y todas (o casi todas teniendo en cuenta algunas pequeñas excepciones) duran un total de 10 unidades de negra (dos compases de 5/4). Al interior de cada bloque de duraciones iguales con una altura fija se dan diversos acontecimientos rítmicos derivados de la matriz 10/11, con sus ocho unidades rítmicas superpuestas (ver ejemplo 5). Se exploran contrastes e intermitencias rítmicas, algunos bloques con mucha densidad y cambio rítmico, otros más estables y pausados, pero siempre

descendiendo por las alturas básicas de la matriz 5/7 y sus variantes. Todas las secciones, excepto la coda final de la quinta pieza, son similares en procedimiento, y en los distintos recursos expresivos y técnicos utilizados. En general hay un proceso binario de intermitencias entre sonidos y silencios, y sonidos con elementos técnicos contrastantes.

Al utilizar distintos planos de unidades de duraciones y distintas técnicas de producción de sonido se potencia la experiencia de lo fragmentario y se agudiza el contraste con la primera sección. La lógica discursiva de la primera sección se rompe y comienza una experiencia muy distinta, es como cuando la materia cambia de estado, pasado cierto punto cambia completamente nuestra relación con ella. Internamente en cada bloque temporal con una altura fija, se logran distintas sensaciones en dependencia de la evolución de los elementos. En algunos bloques parece como si quisiéramos romper la contención de la altura, hay grandes contrastes de intensidad y crescendos abruptos con *vibratos* en aumentación y en otros bloques permanece todo en calma, estable, quieto.

Finalmente, la segunda sección de la quinta pieza tiene un elemento completamente nuevo que irrumpe y contrasta con todo lo expuesto en las secciones anteriores. Sin embargo, este elemento sigue dialogando con los bloques fijos en altura de las anteriores secciones, dejando cada vez más espacio a estos como si hubiera habido otro cambio de fase en la materia pero que finalmente no lo transforma todo, sino que vuelve cada vez más a su estado general anterior. En estas zonas nuevas, hay muchos más elementos de altura y ritmo, hay mucha más información y cambio, pero, siempre se mantiene *piú piano* como si no acabara de imponerse esta nueva relación o estado. Es un breve anticipo, una chispa de lo que vendrá a continuación en los “Cinco Preludios al Paisaje” y la Sonatina “Paisaje Interior”

5.2.1.4. Secuencia de Silencio I

Esta primera secuencia se estructura sobre la serie básica que mostramos en el ejemplo número 7. A partir de esta estructura se genera un movimiento, en el que las alturas básicas de la serie son bordeadas o adornadas con otras, pero siempre conservando la relación paralela y determinante entre intervalos de alturas y duraciones. Esto, como ya hemos dicho es una constante en todas las primeras secciones de las cinco secuencias.

Dentro de la primera sección de la secuencia I podemos observar varias regiones o zonas dentro del gran arco de ascenso que parte del Sol 3 hasta el Fa# 6. Desde el comienzo hasta el compás 13 el discurso se encuentra contenido entre el Sol 3 y el Fa 4. (Ejemplo 12)

Violin

Ord

ppp

mf

3

p

5

mf

f

7

mp

mf

9

pp

Siempre pp

11

13

Vibr

Ord

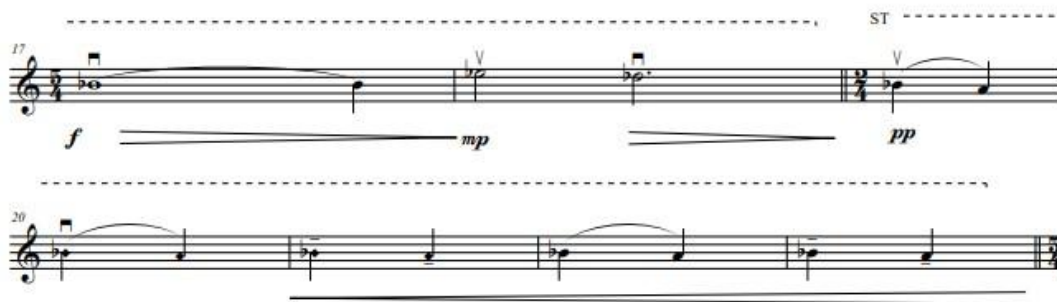
pp

mp

15

Ejemplo 12.

Tenemos en estos primeros compases los dos materiales característicos; el movimiento melódico más abierto y el *ostinati* sobre intervalos fijos. En el comienzo hasta el compás 8 hay dos ascensos melódicos marcados por las cuartas justas (Sol 3 – Do 4 y Do 4 - Fa 4) y a partir del compás 8 todo queda levemente detenido en una tercera menor (Fa 4 – Re 4). En este primer *ostinati*, en el ámbito de una tercera menor, podemos ver como se crean variantes tímbricas por la diferencia de punto de contacto del arco (XSP = extremo cerca del puente; SP= cerca del puente; ORD = Ordinario; ST= cerca del diapason y MST = sobre el diapason) y la presión de los dedos sobre la cuerda (Compases 9 – 13). A partir del compás 14 se vuelve a abrir el ámbito melódico dos cuartas justas hasta quedar nuevamente detenido el discurso en un *ostinati* mucho más reducido, de segunda menor, en el compás 19. (Ejemplo 13)



Ejemplo 13.

A partir del compás 24 comienza otra zona de apertura melódica desde el Sib 4 hasta el Do# 6 (tres cuartas justas Sib-Mib, Mib-Lab, Lab-Reb) donde nos encontramos con otra zona de *ostinati*, esta vez de segunda mayor a partir del compás 32. (Ejemplo 14) Para finalizar en otra cuarta justa a partir del Do# 6 al Fa# 6 (compás 41) donde comienza la segunda sección de la secuencia I.

Example 14 shows a sequence of seven staves of music. The first staff (measures 24-25) is in 4/4 time and features a melodic line with a dynamic range from *mp* to *mf*. It includes a 'V' (Vibrato) marking below the staff. The second staff (measures 26-27) is in 4/4 time and features a melodic line with a dynamic range from *p* to *pp*. It includes a 'Vibr' (Vibrato) marking above the staff. The third staff (measures 28-29) is in 4/4 time and features a melodic line with a dynamic range from *mp* to *mf*. It includes a 'Vibr ad libitum' marking above the staff. The fourth staff (measures 30-31) is in 4/4 time and features a melodic line with a dynamic range from *f* to *mp*. It includes a 'ST' (Sustained Tremolo) marking above the staff. The fifth staff (measures 32-33) is in 4/4 time and features a melodic line with a dynamic range from *p* to *pp*. It includes a 'V' (Vibrato) marking below the staff. The sixth staff (measures 34-35) is in 4/4 time and features a melodic line with a dynamic range from *p* to *pp*. It includes a 'V' (Vibrato) marking below the staff. The seventh staff (measures 36-37) is in 4/4 time and features a melodic line with a dynamic range from *p* to *pp*. It includes a 'V' (Vibrato) marking below the staff.

Ejemplo 14.

La segunda sección que comienza a partir del compás 42 contrasta abruptamente con la primera, como hemos explicado en la introducción. Las alturas permanecen fijas e intervenidas

por intervalos de silencio y se exploran contrastes de intensidad y de articulación. Como veremos en el siguiente ejemplo, las unidades de duración cambian formando diversos ritmos derivados de la matriz básica expuesta en el ejemplo 5. A partir del compás 42 hasta el compás 49 tenemos un gradual proceso de aceleración de las unidades, quintillo de semicorchea, seisillo de semicorchea, sietecillo de semicorchea. (Ejemplo 15)



Ejemplo 15.

Sin embargo, esta aceleración no tiene que ser evidente en la resultante general porque el material sonoro es entrecortado y contrastante. Las gestualidades difieren incluso dentro de los mismos segmentos de diez tiempos donde permanecen las alturas estáticas generalmente. Si comparamos con la matriz rítmica básica encontramos con evidencia la relación directa, en este caso entre los compases 42 y 43 con los dos primeros compases de la matriz en la unidad de cinquillo de semicorchea. (Ejemplo 15)



Ejemplo 16.

A lo largo de toda esta segunda sección precisamos como se repiten distintas gestualidades entre las pequeñas secciones estáticas sobre una altura, pero generalmente cambia la interacción gestual. Por ejemplo, en el compás 46 vemos como hacemos *ricochet* sobre la altura Si 5 en una intensidad *mezzo piano* y anteriormente había *ricochet* sobre *glissandos* en alternancia con una altura estática en crescendo de *vibrato*. (Ejemplo 15). Se producen, por lo tanto, continuos contrastes expresivos entre los pequeños segmentos fijos. Si avanzamos a los siguientes compases constatamos que después de la sección en *ricochet mezzo piano* sobre el Si 5 pasamos a una variación tímbrica y expresiva muy violenta sobre la altura Sol# 5. Hasta

que en el compás 50 permanecemos sin silencio sobre una misma altura variando el timbre de la altura alternando entre un Mi 5 vibrado *in crescendo* y en *diminuendo* sin vibrato. (Ejemplo 17)

Example 17 shows a musical score for measures 47 to 54. The notation includes various dynamics such as *mf*, *pp*, *f*, *p*, *mp*, and *mf*. Performance instructions like 'vibrato' and 'no vibrato' are present. Annotations include 'MST', 'XSP', 'Ord', 'scrash', and 'vibrato'.

Ejemplo 17.

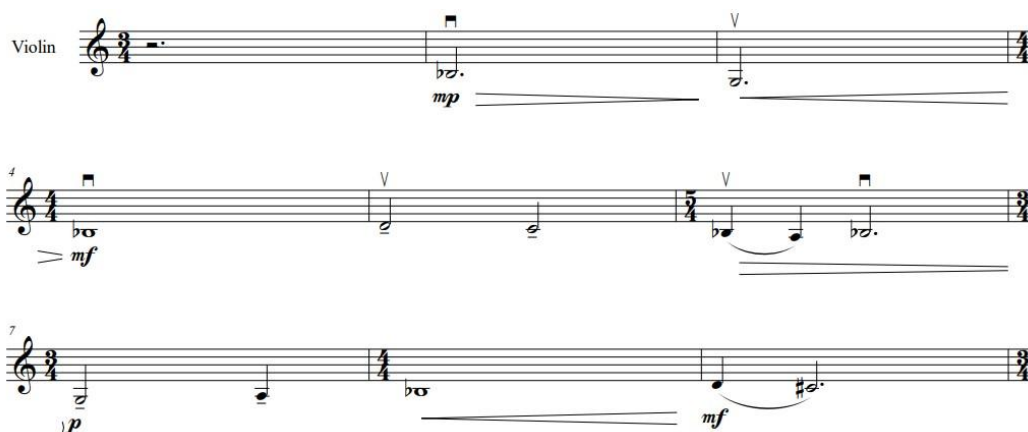
Vemos como lentamente recorremos las alturas básicas de la serie en un descenso directo hasta desembocar en el Do 4 y así enlazar con el comienzo de la segunda secuencia. (Ejemplo 18)

Example 18 shows a musical score for measures 59 to 63. The notation includes various dynamics such as *ppp*, *p*, and *pppp*. Performance instructions like 'vibrato' and 'no vibrato' are present. Annotations include 'MST', 'XSP', 'Ord', and 'vibrato'.

Ejemplo 18.

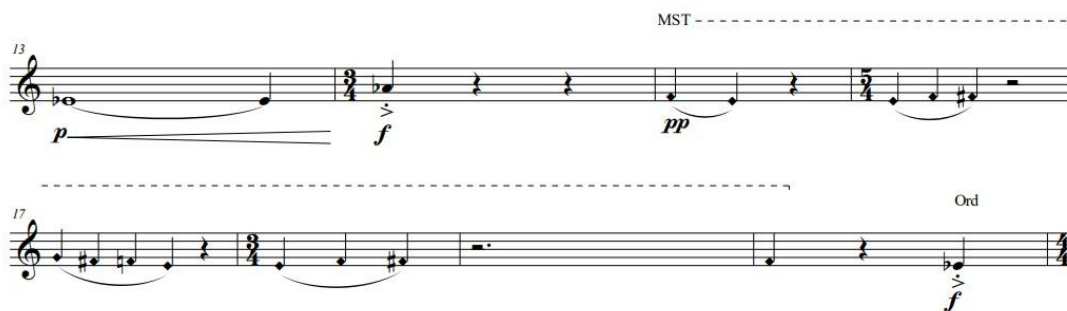
5.2.1.5. Secuencia de silencio II

Como las secuencias se interpretan sin pausa entre ellas, el comienzo de la segunda es un silencio de tres tiempos, y marca su inicio con la altura Sib 3 que desemboca en el Sol 3. Recordamos que la serie básica de las alturas es distinta que en la primera secuencia, siendo esta, una primera derivación. (Ver: Ejemplo 8) Al comenzar desde el Sib 3 vemos como el material inicial de esta primera parte gira en torno del Sib 3, como una secuencia de bordaduras inferiores y superiores. (Ejemplo 19)



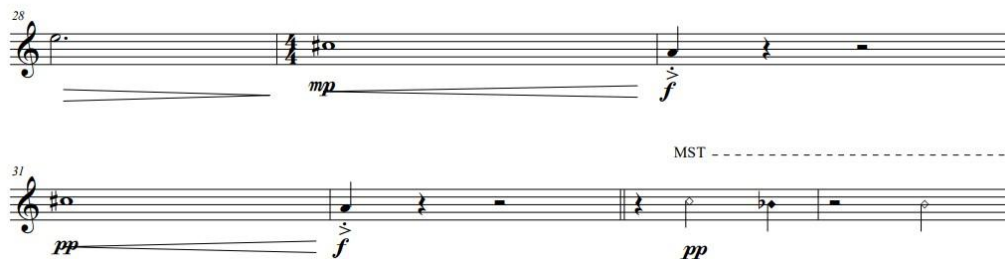
Ejemplo 19.

A partir del compás 12 se expande hacia el Mib 4 que igualmente asciende al Lab 4, como podemos ver, dos cuartas justas básicas de la serie. A diferencia de la secuencia I en esta segunda secuencia tenemos zonas de silencio en la primera sección. Observamos que después del compás 13 donde el Mib 4 asciende al Lab 4, se suspende el discurso en un silencio y comienza el primer *ostinati*, que será siempre con sonidos semi-pisados *pianissimo*. (Ejemplo 20)



Ejemplo 20.

Avanzando en esta primera sección constatamos una situación similar en el compás 32, donde después del acento *forte* sobre la altura La 4 queda un gran silencio y reaparece una zona de *ostinati*. (Ejemplo 21)



Ejemplo 21.

Una vez más se repite este patrón a partir del compás 41 sobre la altura Si 5, y para cerrar esta sección aparece un *ostinati* melódico entre las alturas Si 5 y Mi 6 (cuarta justa). En contraste con las zonas de los otros *ostinatis*, en esta, siempre las alturas están bien definidas (pisadas y tocadas en modo ordinario) y dentro de una intensidad *forte*. (Ejemplo 22) Finalmente el último Mi 6 conduce al Fa# 6 que abre la segunda sección.

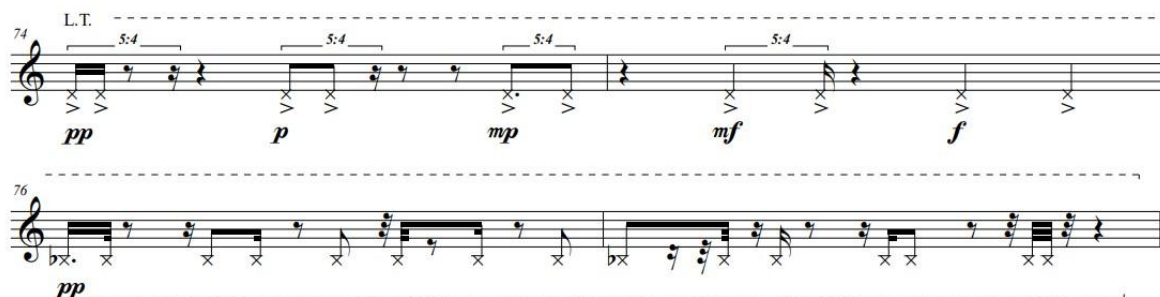


Ejemplo 22.

En la segunda sección que comienza en el compás 56 el Fa# 6 es intervenido por un trémolo fortísimo, que seguidamente contrasta con un trémolo de alturas en intensidad piano. (Ejemplo 23). En toda esta primera parte de la segunda sección hasta el compás 65, observamos que el gesto de repetición de alturas (trémolo) es un gesto común pero variado, estableciendo contrastes fuertes en los distintos segmentos, (trémolo sobre una altura fija fortísimo, trémolo de alturas ligadas y piano, *ricochet*, trémolo de arco y alturas tocado con la vara de madera sobre las cuerdas y *ricochet*). (Ejemplo 23)

Ejemplo 23.

En general se sigue el mismo diseño de descenso escalonado sobre las alturas básicas de esta serie derivada, hasta que desemboca en el Sib 3. Sin embargo, en este caso, es menos perceptible la altura, porque en los últimos compases sobre el Re 4 y el Sib 3 se tocan ritmos con la vara del arco, y la vara produce una altura aguda simultánea a la altura básica. (Ejemplo 24)



Ejemplo 24.

Si comparamos los ritmos del final con los ritmos de la matriz básica vemos la similitud directa. (Ejemplo 25) Ver primeramente compases 74 y 75.



Ejemplo 25.

Y comparamos el final, los compases 76 y 77 con la matriz. (Ejemplo 26)



(cp.77)

Ejemplo 26.

5.2.1.6. Secuencia de silencio III

La secuencia III comienza con un *ostinati* entre el Sol 3 y el Reb 4 desde el compás inicial hasta el quinto compás. Ya en el sexto compás rompe este molde y asciende al Fa# 4 que corta el discurso con un acento fuerte. Vemos en esta primera sección gestos parecidos a la primera sección de la anterior (secuencia II), sobre todo en el gesto de acento y silencio. Observamos una primera parte que concluye en el compás 9, desde la repetición del gesto de crescendo y acento logra una pequeña sensación de conclusión, para seguidamente, dar comienzo al primer

ostinati que será estrecho, porque queda contenido en el ámbito de una segunda mayor. (Ejemplo 27)

Violin

mf *mp*

f *mp* *f*

Ejemplo 27.

Este primer *ostinati* con sonidos semi-pisados es peculiar porque está siempre intercalado por silencios de negra, es como si se omitiera el Mi 4 que queda en medio del Re# 4 y el Fa# 4. (Ejemplo 28)

MST

pp *p*

Ejemplo 28.

A partir del compás 14 se retoma el gesto del crescendo sobre el Re 4 que desemboca en el Fa# 4 pero esta vez permanece en la altura y desciende nuevamente al Re 4 donde desciende en contraste con lo habitual y desemboca en el Fa# 4 piano para abrirse en un crescendo al La 4. Entre el compás 18 y 24 permanece en este pequeño ámbito de tercera menor. (Ejemplo 29)



Ejemplo 29.

En los compases 28, 29 y 30 contemplamos como se repite el gesto de crescendo que remata en un sonido con acento, pero en este caso el sonido que remata es descendente del que crece. A partir del acento sobre el Si 4 en el compás 30 comienza el segundo *ostinati* con sonidos semi-pisados en este caso en un ámbito de tercera mayor. Nuevamente es intervenido por silencios que parecen omitir el Mi 5 y el Si 4. Podríamos decir que desde el compás 28 hasta el compás 36 hay un *ostinati* entre las alturas Mi 5 y Si 4, pero este es intervenido en los compases 30, 31 y 32 por un *ostinati* que los omite, los borra momentáneamente. (Ejemplo 30)



Ejemplo 30.

Si bien a partir del compás 33 retoma el discurso expresivo dentro del *ostinati* a partir del compás 37 expande esta región una cuarta justa ascendente permaneciendo en un ámbito de séptima menor (dos cuartas justas); (Ver ejemplo 31). En el compás 46 comienza un *ostinati* pequeño de segunda mayor que progresivamente pasa a sonidos semi-pisados hasta que en el compás 52 retoma la expansión e inaugura el último de los *ostinatis* en este caso entre el Si 5 y el Re 6 en un ámbito de tercera menor. (Ejemplo 31)

43

no vibr

46

mf *mp* *p* *pp*

51

Vibr expresivo

ppp *p* *mp*

56

mf *f*

Detailed description: This musical score consists of four staves. The first staff (measures 43-45) is in 4/4 time and features half notes with a 'no vibr' instruction. The second staff (measures 46-50) is in 4/4 time, showing a dynamic crescendo from *mf* to *pp* with a 'no vibr' instruction. The third staff (measures 51-55) is in 3/4 time, showing a dynamic crescendo from *ppp* to *mp* with a 'Vibr expresivo' instruction. The fourth staff (measures 56-58) is in 4/4 time, showing a dynamic crescendo from *mf* to *f*.

Ejemplo 31.

El comienzo de la segunda sección de esta tercera secuencia recuerda al comienzo de la primera, pero en este caso todos los sonidos son *forte* y cortos. Podemos comparar con la matriz rítmica y vemos la relación directa. (Ver ejemplos 32 y 33)

60

ff

Detailed description: This musical score shows measures 60-66 in 4/4 time. It features a series of short, accented eighth notes, starting with a *ff* dynamic marking.

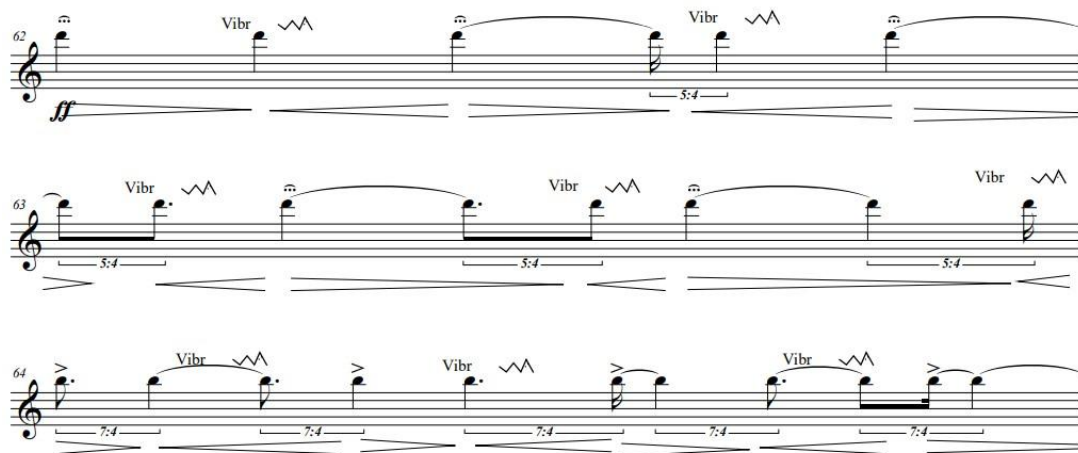
Ejemplo 32.

10 1 9 2 8 3 7 4 6 5 5 6 4 7 3

Detailed description: This musical score shows measures 62-66 in 4/4 time. It features a series of eighth notes with fingerings indicated above them: 10, 1, 9, 2, 8, 3, 7, 4, 6, 5, 5, 6, 4, 7, 3.

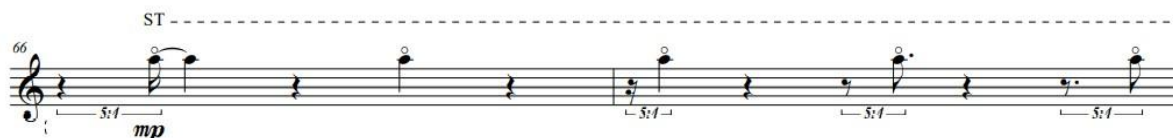
Ejemplo 33.

A partir del compás 62 hasta el compás 66 hay un gesto común, el *vibrato* con crescendo que impacta las primeras veces en un *ricochet* y después en acentos no vibrados (Ejemplo 34).



Ejemplo 34.

Esto se suspende bruscamente y abre una zona de contraste porque en el compás 67 y 68 después de un corto silencio emerge un La 5 armónico natural intercalado por constantes silencios. Si comparamos con la matriz vemos igualmente la relación directa entre los ritmos. (ver ejemplos, 35 y 36)



Ejemplo 35.



Ejemplo 36.

En general constatamos más trabajo sobre zonas tímbricas contrastantes, en el compás 70 volvemos a un continuo sonoro de *crescendos* y *diminuendos* pero esta vez acentuado por las diferentes regiones del punto de contacto del arco. Igualmente debemos destacar que en este compás el arco es inclinado para que el rose sea mitad cerdas y mitad vara, esto produce un sonido o *glissando* peculiar al deslizar el arco por diferentes puntos de contacto.

En general en la segunda sección se trabajan zonas muy contrastantes en intensidad, al comienzo, desde el compás 60 hasta el compás 65, tenemos una gran zona en fortísimo. Esta zona contrasta con la siguiente, donde predominan los gestos en piano y pianísimo desde el compás 66 hasta el compás 75, con la excepción de unos crescendos en los compases 70 y 71 pero que al tocarse con la mitad de la cerda del arco y con parte de la vara no llegan a salirse del gesto general. Seguidamente observamos como se retoma nuevamente una gestualidad

forte, desde el compás 76 atacan unos trémolos fortísimos en el extremo cerca del puente, para finalmente en los dos últimos compases hacer un *diminuendo*. (Ejemplo 37)

Example 37 musical score, measures 76-80. The score is written for a single staff in treble clef. Measure 76 starts with a forte (*ff*) dynamic and features a series of sixteenth notes. Measure 77 continues with similar notation. Measure 78 introduces a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes markings for 'MST' (Mezzo-Soprano Tremolo) and 'XSP' (X-Soprano Tremolo) with a 5:4 ratio. Measure 79 continues with 'MST' and 'XSP' markings. Measure 80 features a series of sixteenth notes with dynamics ranging from *f* to *pp*, and includes markings for 'L.T.' (Largo Tremolo) and '1/2 L.T. flautado'.

Ejemplo 37.

5.2.1.7. Secuencia de silencio IV

En los primeros compases de la cuarta secuencia nos sorprende una tríada mayor, recordemos que cada secuencia se construye a partir de series de alturas derivadas, en este caso es la serie del ejemplo 10. Lejos de crear un entorno expresivo sobre esta tríada se trata de exponer con distancia, aclarando que se toca sin *vibrato*, *mezzo-piano* y con sonidos largos. A partir del compás 5 comienza el primer *ostinati* de sonidos semi-pisados y en pianísimo en el ámbito de la tercera mayor, pero sin tocar los sonidos extremos, entonces queda un *ostinati* en una segunda mayor. (Ejemplo 38)

Example 38 musical score, measures 1-8. The score is written for a single staff in treble clef. Measure 1 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and features a series of sixteenth notes. Measure 2 continues with similar notation. Measure 3 includes a marking for 'no vibr' (no vibrato). Measure 4 continues with similar notation. Measure 5 includes a marking for 'vibr' (vibrato) and 'no vibr' (no vibrato). Measure 6 continues with similar notation. Measure 7 includes a marking for 'pp' (pianissimo). Measure 8 continues with similar notation and includes a marking for 'mf' (mezzo-forte).

Ejemplo 38.

Desde el comienzo hasta el compás 28 permanecemos en un ámbito de quinta justa, predominando la tercera mayor inicial que es intervenida por varios *ostinatis* con sonidos semi-pisados intercalados por silencios. A partir del compás 30 comienza a expandirse primero hacia el ámbito de una sexta mayor (Sol 3 – Mi 4) y a partir del compás 38 cambia de registro, siendo el mi 4 el sonido mas grave. El ámbito se abre en cuartas justas ascendentes (Mi 4 – La 4; La 4 – Re 5; Re 5 – Sol 5) entre los compases 38 y 52. En el compás 53 aparece un nuevo *ostinati* de sonidos semi-pisados en el ámbito teórico de una tercera menor (Mi 5 – Sol 5) pero, al omitir estos dos sonidos, el *ostinati* queda restringido a una segunda menor (Fa 5 – Fa# 5). (Ejemplo 39)



La segunda sección al igual que sus predecesoras sigue el proceso escalonado de las alturas fijas de la serie básica de esta secuencia. Igualmente, si hacemos un análisis paralelo entre la matriz rítmica y los distintos bloques de dos compases comprobamos la determinación directa. Por lo general se trabaja sobre gestualidades ya abordadas en las secuencias anteriores o se desarrollan algunas. Por ejemplo, al comienzo se retoma algo parecido a secuencias anteriores pero el crescendo que se pide sobre la altura Fa# 6 es sólo para el *vibrato*. (Ejemplo 41)

En el bloque siguiente sobre la altura Fa 6 (compás 87) se trabaja sobre la evolución tímbrica dentro de una misma nota y al reducirse su duración progresivamente se hace necesario hacer cada vez más rápido el desplazamiento del arco por todos los puntos de contacto. (Ejemplo 41)

En el caso del bloque de dos compases (89 y 90) en donde el trémolo no solo se hace con la vara sino que se trabaja en un unísono cambiando de cuerda intermitentemente, se destaca el hecho de que al hacerse con la vara exclusivamente la diferencia de grosor de las cuerdas sobresale determinando la banda de ruido que acompañará a la altura. (Ejemplo 41)

Ejemplo 41.

5.2.1.8. Secuencia de Silencio V

En la primera sección de esta última secuencia notamos primeramente que al igual que en la primera sección de la primera secuencia, no hay silencios escritos. La serie de alturas es otra variante de la serie original (podemos ver su estructura en el ejemplo 11). En los primeros nueve compases se trabaja en un ámbito de quinta justa (Sol 3 – Re 4). A partir del compás 10 se expande hacia la octava, al principio parece quedar dentro del ámbito de la cuarta justa

superior (Re 4 – Sol 4) pero vemos que a partir el compás 16 se produce un gran descenso hacia llegar al Sol 3 y como respuesta se produce un gran ascenso que abrirá el ámbito hacia una novena en el compás 24. (Ejemplo 42)

Ejemplo 42.

A partir del compás 25 comienza el primer *ostinati* con sonidos semi-pisados en el ámbito de una tercera menor (La 4 – Do 5). En el compás 31 retoma los sonidos ordinarios y comienza un *ostinati* entre las alturas Do 5 y Mi 5, una tercera mayor, hasta que se abre en el compás 36 a una cuarta justa que a su vez desemboca en otra cuarta justa ascendente donde comenzará otro *ostinati* con sonidos semi-pisados. (Ejemplo 43)

Ejemplo 43.

El *ostinati* con sonidos semi-pisados se desarrolla en el ámbito de una cuarta aumentada (Mi 5 – Sib 5) dentro del *ostinati* destaca un *ostinati* de segunda menor en los compases 42 y 43, que se abre a una breve sección de sonidos ordinarios que permanece casi en el mismo ámbito (una cuarta justa exceptuando el Mi 5). Más adelante en el compás 47 aparece una breve transición de sonidos ordinarios a semi-pisados y nuevamente a ordinarios en un ámbito cerrado de segunda menor. Y finalmente, se abre en dos cuartas justas ascendentes (Fa 5 – La# 5 – Re# 6) para quedar en el ámbito de una tercera mayor hasta desembocar en el Fa# 6 final que abre la segunda sección. (Ejemplo 44)



Ejemplo 44.

En la segunda sección de esta última secuencia constatamos una gran diferencia con sus precedentes. Los primeros dos compases son similares, pero se abren a otra región gestual y sonora que hasta ahora nunca había aparecido. A partir del compás 60 comienza una polifonía a dos voces partiendo del mismo Fa# 6 que desemboca dos compases después en un La 5 tocado con la vara, que se enmarca en dos tiempos. Partiendo desde este mismo La 5 se abre nuevamente la polifonía en un gran ascenso hasta llegar al Do# 7 que desciende y desemboca en un Re# 6, que permanece durante tres tiempos. Si seguimos este proceso constatamos que la altura fija se hace cada vez más larga, y la polifonía va cediendo espacio. Esta altura fija evoca a las segundas secciones de las secuencias anteriores, por lo tanto después de la sorpresa de la polifonía se va imponiendo nuevamente la fijeza de la altura congelada en su gestualidad. (Ejemplo 45)

Meno mosso

60 *ppp*

62 *mp* *ppp*

Secuencia de Silencio

64 *mp* *mf* *ppp*

66 *mp* *mf* *ppp*

67 *mf* *f* *mp* *mf*

Ejemplo 45.

Si seguimos el proceso de la polifonía, encontramos una aceleración gradual que comienza en la unidad de tresillo de corchea hasta llegar a cinquillo de semicorchea donde retorna a semicorchea y comienza la aceleración nuevamente hasta que en los últimos fragmentos está en unidades de fusas (segunda mitad del compás 75 y final del compás 77). (Ejemplo 46)

Ejemplo 46.

Al detenernos en el proceso interno de la polifonía podemos destacar dos líneas que se mueven en unidades interválicas distintas, una de las voces eventualmente la más aguda se mueve por unidades de semitono y estas unidades se equiparan paralelamente a la unidad rítmica de ese segmento o pequeña frase. La otra voz se mueve en intervalos de segunda mayor y al igual que la primera se equipara paralelamente con la unidad rítmica. Si tomamos el primer fragmento en los compases 60 y 61 observamos como ambas voces se mueven desde la unidad de corchea de tresillo. (Ejemplo 47)

Ejemplo 47.

Partiendo del Fa# 6 vemos como la primera voz se mueve por semitonos, porque en el siguiente tiempo llegó al Mib 6, y en cambio, en igual espacio de tiempo, (tres corcheas de tresillo) la segunda voz llega al Do 6. Desde este proceso se genera una polifonía compleja que poco a poco va cediendo espacio a las alturas fijas hasta que termina la secuencia en dos compases completos sobre el La# 5. Es importante destacar que en esta segunda sección las alturas no son definidas por la serie, como en las anteriores secuencias donde se descendía por escalones establecidos, sino que a raíz del movimiento de la polifonía se desemboca en alturas

completamente libres de referencialidad con la serie. Esto se hace muy evidente en el final que a diferencia de las secciones de las secuencias precedentes no termina en una altura del registro grave del instrumento.

5.2.1.9. Conclusión

Las cinco secuencias están concebidas para ser tocadas sin pausa entre ellas, como una gran obra. Pueden ser interpretadas de dos formas, tocar con el violín sin amplificación en una sala semi-cerrada que no tenga insonorización o con amplificación en un espacio abierto. La idea general es crear una relación horizontal con el paisaje sonoro, en donde este invada los sonidos largos de las primeras secciones y con las segundas secciones pueda emerger alguna relación de pregunta y respuesta. Siempre tener en cuenta que exista una distancia prudente con el paisaje sonoro en el caso de ser interpretadas acústicamente, para que se pueda crear una relación e intercambio suave.

Proponemos, por lo tanto, una relación más abierta en donde no necesariamente hay que focalizar en el violín y desechar lo que sucede alrededor, sino colocar el performance en una zona intermedia. Los sonidos largos por lo general de las primeras secciones pueden pensarse como recipientes vacíos, como objetos que acogen a los sonidos que los circundan. Y las alturas estables de las segundas secciones, justamente por sus contrastes de gestualidades y sus intermitencias pueden provocar cierto juego de eventual imitación de sonidos del paisaje.

Tenemos, por lo tanto, una secuencia de piezas que no proponen una evolución narrativa sino una permanencia. Este permanecer, al concretarse desde una macro-estructura binaria simple nos propone una pobreza si solamente nos concentramos en lo que sucede desde el instrumento musical. Pero quizás, al constatar esta estructura estática podemos distanciarnos y verla más como recipiente de un espacio temporal donde se incluyen todos los sonidos circundantes.

La homogeneidad de las dos partes de cada pieza puede reforzar esta relación de recipiente, que de algún modo se contrapone al fluido que quiere contener y a su vez propone dos relaciones contrapuestas con él. En el caso de la primera sección al tener sonidos largos y al ser más homogénea y predecible la concebimos más como un objeto vacío que acoge los sonidos del entorno, que los envuelve. Y en el caso de las segundas secciones, puede ser otro tipo de acogida, desde la relación de posible imitación o diálogo al utilizar una gama muy variada y contrastante de recursos sonoros del instrumento. Pero incluso estas segundas secciones se vuelven también un objeto contenedor al siempre permanecer muy similares entre ellas. Por eso finalmente concebimos a las piezas en su totalidad como recipiente.

Igualmente, las series básicas de cada pieza tienen un elemento fijo que comparten todas, las series de intervalos de quinta justa ascendente a partir del Sol 3 hasta llegar al Fa#6. Esta fijeza estructural interna, que es reafirmada y nunca transpuesta o variada, (exceptuando las secuencias a dos voces de la última pieza) apunta igualmente a que el oyente se acostumbre y en medio de todo lo que sucede esencialmente impredecible, pueda descubrir algunos elementos estables. Sobre estos pilares fijos ocurren dos dimensiones de variantes, una prevista desde la concepción estructural de las obras, las variantes de las series y otra que estará marcada por lo que suceda en el momento de la interpretación.

Al ser interpretadas sin pausa las cinco piezas forman una gran pieza que puede pensarse estructuralmente así: A-B-A'-B'-A''-B''-A'''-B'''-A''''-B''''-A'''''-B''''''. La última sección pudiera pensarse como algo nuevo, pero vemos que ese elemento que nos sorprende va cediendo espacio hasta desaparecer, así que podemos asumirlo como variante de la B. Además, es importante tener en cuenta que este elemento nuevo siempre es interpretado a muy baja intensidad sonora, así que no se impone con toda la expresividad que puede, sino que queda más como un murmullo, como algo complejo e indefinido que va cediendo hasta desaparecer.

Finalmente pensando la obra desde un marco más abierto y poético, desde la propia cosmovisión de Weil, proponemos estas secuencias como imagen global de lo que somos como seres humanos. Si bien compartimos una estructura similar, somos atravesados y modificados por el mundo, al igual que todos los seres y las cosas. Nuestra identidad es por un lado constante pero siempre en desplazamiento y a su vez está expuesta a una infinidad de situaciones. Nuestra autoconsciencia posibilita la libertad de establecer una relación con nosotros mismos y con el mundo en donde, nuestro yo, ceda espacio y reciba lo infinito e incomprensible con aceptación. Somos recipientes de la gracia de Dios Padre, en la medida en que nos disponemos libremente y aceptamos nuestros límites.

5.2.2. Cinco piezas para violín solo: “Preludios al Paisaje”

5.2.2.1. Introducción: una poética relacionada con la escucha del paisaje sonoro

“El perdón de las deudas de nuestros deudores es lo mismo que la aceptación total de la voluntad de Dios.”

(WEIL, 1954, p.166).

Estos Preludios surgen primeramente de una experiencia de escucha del paisaje sonoro. Sin embargo, no se circunscriben a un paisaje sonoro específico, ni remiten a una captura sonora. Son un primer intento de una poética derivada de la atención y la escucha del paisaje sonoro.

La idea que sustenta la aproximación a la escucha del paisaje sonoro viene del concepto de atención de Weil. En donde la aceptación humilde de la realidad es un eslabón principal para poder atender con mayor amplitud y pureza.

Esta intención poética surge a partir de situar la atención en momentos al parecer desechables, sin ningún tipo de reciprocidad, sin ninguna posibilidad comunicativa, en donde cada cosa se escurre inatrapable. Momentos y experiencias que nacen y mueren desde la luz de nuestra atención, sin ningún marco establecido, emergen desde nuestra decisión, pero no de la alianza de nuestra decisión con nuestra voluntad. Estos momentos son posibles desde la alianza de nuestra decisión con la aceptación del presente, y la humildad que lleva implícita esta aceptación. Nuestra voluntad no puede imponer la atención, la atención surge de la caridad y la apertura que permite el amor.

5.2.2.1.1. Sobre el Paisaje Sonoro: algunas herramientas de análisis

Por lo general el acercamiento al paisaje sonoro, que desde el surgimiento del término hasta nuestros días va creciendo en interés, parte del análisis de registros sonoros de paisajes, y en general busca ciertas definiciones abarcadoras que posibiliten un tipo de entendimiento del momento sonoro analizado. Recordemos la definición de *sonidos tónicos*; *sonidos señales*; *sonidos claves* (*importantes por su significación comunitaria*). También las relaciones entre *Fondo y Figura*; *Amplitud de fondo*; hasta los tipos genéricos de HI-FI (paisaje suave, por lo general campestre) y LO-FFI (paisaje complejo, por lo general urbano). Estas definiciones, se originaron primeramente desde un interés muy direccionado a pensar una ecología sonora, y aparecen en muchos libros y textos del creador del término *paisaje sonoro* M. Schafer y varios de los fundadores del “Proyecto Paisaje Sonoro Mundial” de la Universidad Simon Fraser.

También es muy importante la relación entre *Gesto* (evento único y distinguible) y *Textura* (agregado complejo de elementos). Los parámetros relativos a la cantidad de elementos: *densidad global de los acontecimientos* y los relativos a las relaciones internas que implica el número y la variedad de los niveles de complejidad del conjunto. La noción de primer plano derivada de la masa de los elementos y su proximidad, la densidad de los micro eventos por unidad de tiempo, entre otras. Muchas de estas definiciones son necesarias en el momento de ir configurando un lenguaje de análisis propicio para abordar un cúmulo enorme de elementos. Y también para componer utilizando de algún modo la grabación de paisajes.

Cuando Barry Truax define cual es la característica principal de la composición con paisajes sonoros, la que la convierte en un género particular de trabajo y una propuesta distinta de la

tradición de la música compuesta con medios electroacústicos, dice: “lo que la caracteriza también más definitivamente es la presencia de sonidos ambientales y contextos reconocibles, cuyo propósito es invocar en el oyente asociaciones, recuerdos y la imaginación en relación con el paisaje sonoro.”(TRUAX, 1996, p. 5.) La permanencia de “contextos reconocibles” y la tendencia a potenciar una relación con el paisaje sonoro es sin dudas una característica esencial en los trabajos de varios compositores de este proyecto. En una apretada síntesis como conclusión de otro texto sobre la composición con paisajes sonoros, Truax nos define varios elementos esenciales para definir este tipo de composición:

- a) se mantiene la capacidad del oyente de reconocer el material de partida, aún cuando se realicen transformaciones posteriores.
- b) se invoca el conocimiento del oyente del contexto ambiental y psicológico del material de paisaje sonoro y se lo estimula a completar la red de significados atribuidos a la música.
- c) se permite que el conocimiento del compositor del contexto ambiental y psicológico del material de paisaje sonoro influya sobre la forma de la composición en todos sus niveles.
- d) la pieza realza nuestra comprensión del mundo y su influencia se traslada a los hábitos perceptivos cotidianos.

(TRUAX, 2000, p. 5).

Lo que más nos interesa, como mencionamos anteriormente, es esa tendencia de “comprensión del mundo”, que no implica únicamente una reducción a la usanza de la ciencia clásica (intentando encontrar fórmulas que reducen y que ordenan y jerarquizan los acontecimientos de la realidad) sino una apertura hacia todo lo que acontece en el presente. Sin dudas, estas aproximaciones precedentes son caudal inagotable para múltiples análisis. En este caso, en el marco general de la tesis doctoral no se desarrollan estas aproximaciones por separado dado que consideramos que el solo hecho de contar lo investigado sobre el paisaje sonoro y proponer líneas de análisis consecuentes tendría que ser el centro de otra tesis. Volviendo al subtítulo de esta introducción, destacamos que nuestra aproximación al paisaje sonoro al interior de las obras es muy abierta. No partimos de grabaciones o de otro tipo de recolección sino desde una inspiración que busca una relación horizontal entre performance musical y paisaje sonoro.

5.2.2.2. Introducción: Preludios para violín solo

La propuesta que presentamos se alimenta por un lado de esas lecturas, pero evoca una situación precedente. Son preludios, y utilizando este término queremos destacar e implicar la idea de preparación, antesala. Estos preludios son un intento de puente entre la atención a una propuesta tradicional (piezas para violín) y la atención al paisaje sonoro. De hecho, estos preludios son limitados y pobres si los contrastamos, con la multiplicidad y versatilidad de cualquier instante sonoro. Ante el sin fin de producción de lo real, destaca su pobreza.

En la concepción de los ciclos de piezas para violín de toda la tesis, estos preludios van después del ciclo de piezas “Secuencias de Silencios” que es interpretado al aire libre o en un entorno semi-abierto. Por lo tanto, la idea, es pasar de la experiencia del encuentro entre las piezas tocadas en un contexto sonoro abierto a unos Preludios para violín solo que evocan y se relacionan directamente con el paisaje que acontece en el momento de la interpretación musical, y posterior a la interpretación de los preludios se debe tocar una sonatina igualmente para violín solo llamada “Paisaje interior” donde se propone ahondar más en esa relación con el paisaje sonoro, pero ahora desde la ausencia.

Teniendo en cuenta el diseño general del performance queremos destacar el hecho de que al ser piezas para violín solo, tenemos que contar con límites imitativos y, sobre todo, muchos límites de ejecución. Dada esta premisa, en el caso particular de los preludios, nos enfocamos en acentuar esta pobreza, permanecer en ámbitos muy cerrados y a la vez en lugares límites, zonas complejas en donde la partitura en algunos casos, más que proponer sonidos determinados, propone acciones generadoras de diversos resultados. Sin dudas, a partir de que abordamos el sonido y sus múltiples variaciones (en su complejo contrapunto de parámetros) conocemos que nunca existe un fenómeno acústico igual, existen grados de similitud, por lo tanto, cuando decimos que algunas instrucciones instrumentales producen diversos resultados, nos referimos, a la ampliación, en comparación con una partitura tradicional, de estos grados de similitud.

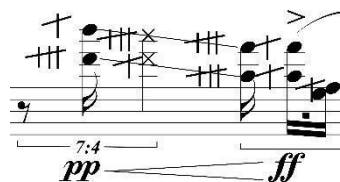
5.2.2.2.1. Descripción de algunos elementos técnicos: Glissando

Como primer ejemplo, en referencia directa a la ampliación de estos grados de similitud queremos destacar una característica común de estos preludios, y es la utilización del *glissando*. En algunos casos el *glissando* está bastante condicionado, incluso con una ayuda visual en otro pentagrama siguiendo rítmicamente los tonos cromáticos sucesivos, (Ejemplo 48), en otros

queda medianamente condicionado (Ejemplo 49) y en otros queda superpuesto a otras acciones, (Ejemplo 50).



Ejemplo 48.



Ejemplo 49.



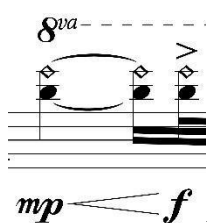
Ejemplo 50.

Más allá de estas distinciones, el *glissando* está presente en sentido general como relación causal entre movimiento y altura. Hay en muchas ocasiones correspondencia entre los intervalos de las alturas y las unidades de medidas de duración. El *glissando* transparenta esta relación, imprimiendo un sentido potenciado de causalidad, en donde la altura emerge como resultante de un desplazamiento a una velocidad homogénea. Este elemento técnico no solo está presente en estos preludios, sino que forma parte de todas las obras de la tesis. El *glissando* es utilizado en sentido general, como metáfora de la necesidad, como la transparencia del funcionamiento de un mecanismo obediente e impersonal. En el pensamiento de Weil, que nace (en gran medida) de un enfoque materialista, es muy importante contemplar al mundo en su necesidad desnuda e impersonal, para ascender a una contemplación trascendente de la realidad, en donde la necesidad transmuta en obediencia.

5.2.2.2.2. Registro instrumental

En varias secciones de los distintos preludios, se trabaja en el registro agudo extremo del instrumento. En el caso del primer preludio al proponer un armónico de 4ta justa, que transporta el tono fundamental (pisado) dos octavas, partiendo de la nota Si 6 sobreagudo de aproximadamente 1976 Hz debemos teóricamente obtener un Si 8 dos octavas más agudo

aproximadamente 7904 Hz. Esto no sólo sobrepasa ampliamente los sonidos del diapasón del instrumento, sino que implica un desafío técnico y una cuasi imposibilidad de realización limpia y sostenida. Para acentuar esta imposibilidad se comienza *mezzo piano* y rápidamente se pasa a un *forte*, este crescendo implica una aceleración del movimiento del arco, por lo tanto, crea más dificultad por su irregularidad, para en el caso de que surgiera el armónico sostenerlo puro y a su vez en el caso (mucho más frecuente) que al ejecutar este armónico no salga directamente sino una banda de ruido mezclada con otros sonidos, este impulso puede hacer emerger momentáneamente el armónico requerido. (Ejemplo 51). Por lo tanto, la resultante esperada es una banda de ruido y la posible emergencia de un Si 8 (de aproximadamente 7904 Hz) mezclado con un Mi 7 (Aproximadamente de 2640 Hz, esta es la altura donde el 4to dedo corta la vibración para producir el armónico) y el Si 6 fundamental (de aproximadamente 1976 Hz, altura pisada).



Ejemplo 51.

Otro ejemplo de saturación del registro del instrumento es la primera sección del preludio número cinco. Comienza con un Lab 8 (aproximadamente 6644 Hz) dos octavas por encima del Lab 6 sobreagudo del violín (1568 Hz). La mano izquierda queda colocada fuera del diapasón del instrumento cerca del puente aproximadamente en la zona donde el arco toca ordinariamente. En toda esta sección la mano izquierda permanece fija en un acorde por sextas sobre las cuatro cuerdas y sin pisar profundamente, no solo porque ya en esta región no hay diapasón donde se pueda pisar, sino, además, por la extrema presión de las cuerdas cercanas al puente.

5.2.2.2.3. Superposición de instrucciones

En la técnica tradicional del violín y por lo general de los instrumentos de cuerdas frotadas, se asume que las dos manos responden a una sola línea de instrucciones, dado que la producción sonora por lo general es una combinación de las dos. Incluso en algunas técnicas ya bastante asociadas al acervo tradicional como: el pizzicato con la mano izquierda, algunos golpes de arco que implican repetición de notas o cambios rápidos de cuerda, siempre se mantiene un solo pentagrama porque se sobreentiende que el violinista sabe interpretar hasta qué punto una

mano se mantiene inmóvil cuando la otra realiza estas acciones. A veces en la preparación para la ejecución de estas complicadas secuencias, se disocian las dos manos (como método de aprendizaje) sin embargo sigue siendo prudente mantener la unidad de las instrucciones en un solo pentagrama.

En el caso de los preludios cuarto y quinto tenemos numerosos ejemplos de superposición de instrucciones en donde directamente se le pide al instrumentista desplegar movimientos y ritmos distintos en las dos manos. En el caso del cuarto preludio la mano izquierda realiza *glissandos* regulares (con una velocidad homogénea) pero al incorporar con bastante precisión rítmica los desplazamientos del punto de contacto del arco (XSP = extremo cerca del puente; SP= cerca del puente; ORD = Ordinario; ST= cerca del diapasón y MST = sobre el diapasón) consideramos fundamental la disociación y separación de las dos instrucciones. (Ejemplo 52) (Véase que además se añade un tercer pentagrama intermedio como ayuda visual a la ejecución de los *glissandos*).

Violin

(guía de posiciones)

Puntos de contacto (arco)

msl sl ord sp xsp

mf

5:4

5:4

5:4

5:4

5:4

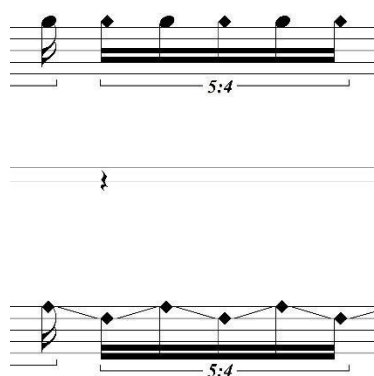
5:4

5:4

Ejemplo 52.

Por lo general en otros preludios no hay necesidad de disociar el desplazamiento del punto de contacto del arco, dado que está sincronizado con los ritmos y las instrucciones propia de la mano izquierda, pero en este caso particular, al necesitar realizar entramados complejos de ritmo en estos desplazamientos del arco, es completamente necesario separar las instrucciones.

En todo este preludio (el cuarto) la mano izquierda se mantiene en la cuarta cuerda (sol) y la mano derecha ejecuta complicados rítmicos cambiando de punto de contacto, esto produce cambios en el espectro tímbrico de las alturas escritas. Además, hay otro elemento muy abordado que son las diferencias de presión de pisado de la mano izquierda, a veces asociado al ritmo de cambio del punto de contacto del arco, y otras disociado de este. (Ejemplo 53).



Ejemplo 53.

En la segunda sección del quinto preludio la mano izquierda comienza un descenso homogéneo hasta llegar bien abajo en el extremo cercano a la cejilla del instrumento, mientras que se disocia rítmicamente el movimiento requerido en la mano derecha puntualizando las cuerdas. Estas superposiciones y disociaciones no solo implican una dificultad técnica para el instrumentista sino una apertura de las resultantes sonoras dado que no queda completamente fijadas (en el caso del quinto preludio es más evidente dado que hay un *glissando* continuo en la segunda sección) las alturas que emergen en la combinación de estos movimientos.

5.2.2.2.4. Conclusión

Lo dicho anteriormente, no quiere decir que sean obras abiertas que dejan un espacio a la decisión del intérprete, sino que algunas indicaciones (en algunos casos debido a la combinación de acciones y en otros debido a características propias del instrumento) producen una gama más abierta o ambigua de posibilidades. El instrumentista al seguir obedientemente las indicaciones entra en una experiencia en donde intenta perseguir el ideal sonoro propuesto siguiendo la tradición clásica de escritura instrumental, sin embargo, la realización de estas indicaciones no siempre le darán un resultado sonoro similar.

Igualmente es importante destacar, que a modo general hay muchas indicaciones que propician resultados bastante regulares y estables, incluso algunos preludios (en este caso nos referimos propiamente al segundo) en que las indicaciones son mucho más simples y producen resultados muy similares (siempre teniendo en cuenta que cualquier interpretación instrumental es irreductible, trátase de la obra que se trate). Esa ambigüedad entre indicaciones instrumentales que producen resultados similares e indicaciones que no describen el posible resultado sino las acciones físicas que debe realizar (en este caso el violinista), sitúan al intérprete en una encrucijada. En algunos casos, el intérprete tendrá que perseguir un resultado sonoro similar, y en otros casos, simplemente tendrá que buscar producir acciones similares.

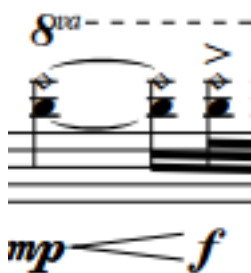
5.2.2.3. Análisis general de los cinco preludios

Todos los preludios, parten de un mismo esquema o matriz estructural. Esta matriz (ver ejemplo 5) se obtiene de la interacción de dos unidades temporales fijas. En este caso, las unidades son 10 y 11. Desde esta sucesión básica, creamos una matriz rítmica a partir de la disminución del valor fundamental (una figura de negra) subdividiendo: $1/2$, $1/3$, $1/4$, $1/5$, $1/6$, $1/7$, y $1/8$ (Ejemplo 53). Recordamos que esta matriz, tiene una propiedad común, y es que a pesar de la compleja interacción rítmica que se genera entre las distintas unidades de duración, todas confluyen en la serie fundamental ($1/1$).

Esta propiedad, en muchos casos es utilizada para cambiar de unidades de duración sin fracturar la lógica rítmica de una línea, propiciando una compleja red de movimiento. Sin embargo, la conducción rítmica en su complejidad y diversidad no queda evidente a la escucha, más allá del reconocimiento de algunos patrones como el primer contraste inicial (10-1) la igualdad central (5-5) y el contraste final (1-10). Esta oscuridad, donde el despliegue rítmico se desarrolla desde una lógica ajena a la escucha, responde a la metáfora central que remite a la imposibilidad de comprensión y de reducción de los sucesos de la realidad.

5.2.2.3.1. Preludio I

Este primer preludio comienza desde el posible intento frustrado de que salga el armónico sobre la altura Si 6. (Ejemplo 54)



Ejemplo 54.

Y esta altura (o la gama sonora resultante del intento) será inicio y final de las pequeñas secciones que lo componen.

Violin

mp *f* *sf* *sf*

Pn.

sf *sf* *sf* *sf*

(8va)

(8va)

Ejemplo 55.

A manera de síntesis, podemos narrar, que el movimiento general de este preludio va en aumentación de las unidades temporales. La primera sección (compases 1 y 2) sigue el comienzo de la sucesión de valores desde las unidades $1/8$ (fusas), si comparamos con la matriz constatamos la relación. (Ejemplo 56)

10 1 9 2 8 3 7 4 6 5 5 6 4 7 3

Ejemplo 56.

La segunda sección, que culmina en la mitad del compás 5, comienza en la unidad $1/7$ y justo en el inicio del compás 5 aumenta a $1/6$ como final o enlace, vemos un fragmento para comparar con la matriz. (Ejemplo 57 y 58)

7:4 7:4 7:4

Ejemplo 57.

Violin

f *sf*

Pn.

sf

(8va)

(8va)

Ejemplo 58.

La tercera sección comienza en la unidad 1/5. Esta última sección continúa la aumentación de las unidades para terminar en el último compás con la unidad 1/1 (negra). (Vemos un fragmento; Ejemplo 59)

Ejemplo 59.

Hay en el orden de las alturas dos modos fundamentales de contraste, altura sostenida y *glissando*. Estos modos pueden ser intervenidos a su vez por trémolos irregulares del movimiento del arco o por trémolos “regulares” de armónicos y altura fundamental (teóricamente regulares, porque el resultado de un trémolo de armónicos es bastante irregular, por más de que se haga el movimiento parejo). El ámbito de las alturas parte desde este Si 8 agudísimo a un Fa 7 (igualmente armónico) sobreagudo normal del instrumento. Si atendemos a la relación de estas alturas sintetizadas en su intervalo teórico (desprovisto de la altura real distancia de varias octavas) es una cuarta aumentada. Si bien este intervalo, desde un punto de vista de relaciones armónicas simples es entendido como un intervalo complejo, desde un punto de vista cromático es muy simple, porque es la división cromática de la octava. Esta contradicción de los distintos puntos de vista con que podemos asumir una relación entre dos alturas es una metáfora general de la dependencia de nuestra experiencia al camino en que asumimos el objeto. Cuando llegamos desde la vía cromática, o desde el *glissando* continuo resulta algo simple y justificado por la lógica del propio movimiento, sin embargo, cuando se cambia mediante saltos de alturas quedamos perplejos en la deriva de las resultantes.

5.2.2.3.2. Preludio II

Este preludio comienza y se mantiene sobre un Fa 7, octava del Fa agudo del violín y tiene dos secciones contrastantes en varios aspectos. Primero en su extensión, la primera es de tres compases (15 unidades) y la segunda es de ocho compases (45 unidades). La primera sección, redunda no solo en este Fa sobre agudo, con cambios de timbre, sino que se mantiene en una misma unidad temporal 1/3 (Ejemplo 60).

Violin

2

ppp

3:2

ff

3:2

ppp

ppp

3:2

ff

3:2

ff

Ejemplo 60.

Este segundo preludio continúa el hilo de la matriz básica, comienza en la mitad de la serie porque el primer preludio quedó justo en la primera mitad, si nos fijamos en las duraciones del ejemplo 60 podemos constatar que comienza en 5-6-4-7-3... completando y terminando al final de la matriz rítmica.

La segunda sección, a diferencia de la primera que se mantiene en una misma unidad rítmica de tresillo de corchea, emprende un camino de disminución de las unidades rítmicas a partir de 1/4, hasta que en los últimos dos compases del final permanece en la unidad 1/7. En el siguiente ejemplo colocamos fragmentos para mostrar los cambios de las unidades rítmicas. (Ejemplo 61)

Violin

2

pp

3:4

mp

3:4

ff

3:4

mp

3:4

ff

3:4



Ejemplo 61.

Otra diferencia clave es que a partir de la segunda sección se sigue manteniendo la altura de referencia (el fa) pero se parte de un unísono desplegando dos voces, una que se mantiene y otra que se mueve en *glissandos* hasta descubrir algunos intervallos, en donde como veremos el de cuarta aumentada (fa-si) es el más grande.



Ejemplo 62.

A partir del cambio de las unidades rítmicas (en la segunda sección), se crean diversas subsecciones que dan una experiencia fragmentaria, solamente restablecida por la insistencia en la altura fija y los *glissandos*. En contraste con el primer preludio, es importante destacar que en este no aparecen, ni armónicos, ni trémolos, todas las alturas son bastante puras en su ejecución y bastante simples (más allá de la complejidad de la región sobreaguda y de los problemas de afinación de un unísono sobre agudo).

5.2.2.3.3. Preludio III

El tercer preludio comienza desde un complejo sonoro muy contrastante con los dos anteriores, aunque remite de manera lejana a la resultante del armónico del primer preludio. Este complejo sonoro parte de una altura fija (Mi 5, cuerda al aire del violín) y un acorde de octava, tercera y sexta (en cuartos de tono). La cuerda al aire permite constatar la ubicación de este acorde por cuartos de tono, en este caso es una octava de Re, 3/4 de tono arriba (casi un Mi natural). (Ejemplo 63)



Ejemplo 63.

Desde esta casi semejanza se constata la gran lejanía armónica. En la primera sección, compases del 1 al 4, todos los acordes participan de esta relación distante con la cuerda al aire (mi, en este caso), siempre son acordes en cuartos de tono, si bien el acorde en sí mismo es bastante tradicional (octava, tercera, sexta) al ensamblarse con la cuerda al aire se distorsiona esta simplicidad y se crea este complejo sonoro.

Otro factor que potencia la inestabilidad es el trémolo. Al variar constantemente la combinación de dos acordes, se potencia esta relación armónica inestable, además de los *glissandos*. Toda la primera sección está sobre las unidades rítmicas 1/8, 1/7 y termina en 1/8. En la segunda sección, compases del 5 al 8, cambia completamente de región, ahora la altura fija pedal será el sol grave del violín. (Ejemplo 64)

Ejemplo 64.

La resultante armónica sigue siendo similar porque mantienen la relación de la altura fija con los acordes por cuartos de tono. En esta segunda sección las unidades rítmicas son 1/4 al comienzo y terminan en 1/5.

La tercera sección, compases del 9 al 11, comienza con trémolos del arco sobre intervalos de sexta que dibujan un *glissando* continuo a partir de una altura inicial que se mantiene constante, mientras el intervalo se amplía progresivamente hasta desembocar en un acorde de trémolos parecido a los de las secciones anteriores, pero en este caso sobre un re al aire pedal. (Ejemplo 65)



Ejemplo 65.

Esta tercera sección es contrastante con las anteriores, no solo por la aparición del trémolo de arco, y el cambio de región (en este caso se desarrolla en la región central cuerdas Re y La), sino porque cambia el timbre general del instrumento al estar el arco en el punto de contacto en cerca del puente. Además, rítmicamente se mantiene fija en la unidad 1/3 y comienza desde un *fortísimo* y va disminuyendo progresivamente hasta un *pianísimo* (igualmente tener en cuenta que constantemente se regresa al punto *fortísimo* y cada vez se desciende más en las secciones de trémolo de arco). En las secciones anteriores había más contraste y diálogo de intensidades. (Ejemplo 65)

La cuarta y última sección tiene una función completamente conclusiva, compases del 12 al 16, es la sección más lenta, se mantiene sobre la serie 1/2. (Ejemplo 66)

Ejemplo 66.

Esta última sección trata de unificar lo abordado por las anteriores secciones, comienza con un trémolo de arco y el diseño del *glissando continuo* aumentando la distancia, en este caso cambiando el timbre (pasa de SP= cerca del puente a ST= cerca del tasto) y desemboca en los trémolos con cuerda mi fija como en el comienzo.

5.2.2.3.4. Preludio IV

Este preludio parte, y se mantiene hasta el final, de una disociación entre las instrucciones de ambas manos del instrumentista. Como esto fue abordado en la sección anterior de análisis de las técnicas, nos detendremos más en sus características generales. La primera sección compases del 1 al 5, tiene el ámbito más grande de todo el preludio, parte del Sol 3 grave y llega dos octavas más agudas hasta un Sol# 5, para volver a descender al Sol 3. (Ejemplo 67)

Violin

(guía de posiciones)

Puntos de contacto (arco)

Viol. 2

mp *mf*

f

5:4

Ejemplo 67.

Rítmicamente se mantiene en la serie 1/5, sin embargo, es importante destacar, y esto será una característica de todas las secciones, que es engañosa la relación entre lo escrito y el resultado a nivel rítmico, porque con el movimiento constante del arco cambiando el punto de contacto se busca un movimiento rítmico de la resultante tímbrica. Aunque la sensación de movimiento en este caso se mantiene presente, en otros casos, cuando se piden cambios de presión en los dedos sobre notas fijas y arco estable, encontramos una relación rítmica levemente engañosa entre la escritura y el resultado.

La segunda sección compases 6 al 11, se mantiene en un ámbito fijo de séptima menor, siempre partiendo desde el sol grave. (Ejemplo 68)



Ejemplo 68.

Rítmicamente parte de la serie 1/4, salta a la serie 1/6 y termina con un gran salto en descenso rítmico en la serie 1/2, acentuando este descenso disminuyendo la intensidad. En contraste con la primera sección que el punto de contacto del arco fluctúa entre (MST) sobre el diapasón y (ORD) ordinario, aproximadamente el centro entre el puente y el diapasón, en esta segunda sección parte desde el extremo cercano al puente (XSP) y fluctúa hasta la posición ordinaria (ORD).

Otra característica que acentúa el contraste es la intensidad y el peso requerido en el arco, en la primera es liviano (escrito con las cabezas de nota en rombo) alternando con pocas notas tocadas con peso normal (cabeza común), y en la segunda sección predomina todo el tiempo la presión común y solo en el descenso final pasa a presión liviana. Por lo tanto, hay un contraste a nivel tímbrico entre estas dos secciones, en las restantes se abordan en su conjunto todas las posiciones del punto de contacto y las diversas presiones.

La tercera sección compases 12 hasta la mitad del compás 16, comienza desde la altura límite (el fa séptima menor) de la segunda sección pero el ámbito cambia un semitono más arriba al fa sostenido. Sigue siendo un ámbito cerrado comparado con la primera sección. (Ejemplo 69)

Ejemplo 69.

En esta tercera sección se trabaja mucho más tiempo sobre alturas estables variando la presión de la mano izquierda, y la serie rítmica comienza por $1/5$ como en la primera sección, pasa a $1/7$ y concluye con $1/4$. Es mucho más contrastante y explosiva al buscar transiciones rápidas de distintas intensidades y presiones. Además, se introducen más acentos buscando saturación y mayor exposición de las diferencias tímbricas.

La cuarta sección compases 16 (segunda mitad) al 22, es un descenso rítmico comparado con las secciones anteriores. Cae de repente (porque viene de las unidades $1/7$) en las unidades $1/2$, e inaugura el *scratch pianísimo* que será un elemento muy presente en esta sección final. A partir del compás 19 se mantiene en la serie $1/3$, aumenta a $1/2$ y termina en $1/1$. (Ejemplo 70)

The image displays a musical score for Example 70, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 17 and 18, while the second system covers measures 19 and 20. The notation includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics such as *p*, *mf*, and *ff* are indicated. A 5:4 ratio is marked above the treble staff in measure 18. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Ejemplo 70.

El ámbito es de casi dos octavas (del Sol 3 al Re# 5) es menor que en la primera sección, pero mucho más grande que las precedentes. Se trabaja la alternancia del scratch (la saturación de la presión del arco) con la presión liviana. En esta cuarta sección la alternancia entre dos modos alternativos en una intensidad fija pianísimo, destaca un espectro tímbrico mucho más lejano ya del timbre ordinario del instrumento.

5.2.2.3.5. Preludio V

Este preludio tiene dos secciones contrastantes. La primera va desde el compás 1 al 11 y se mantiene en alturas fijas en un registro agudísimo, fuera ya del diapasón del instrumento. En cambio, en la segunda sección compases 12 al 20, hay un movimiento descendente continuo que parte desde este acorde agudísimo hasta llegar al extremo grave. Al permanecer la primera sección muy agudo fuera completamente del registro habitual del instrumento, a pesar de que se toca con una presión ordinaria en el arco, los cambios de intensidades provocan cambios tímbricos y de altura diversos. A veces solo se escucha una franja de tonlos (sonido semejante al ruido blanco) y en otras una saturación scratch. Además de permanecer en este registro particular, se acentúa la extrañeza y se toca fuera de las cuerdas, en el aro superior (cerca de la cuerda mi) y en el aro inferior (cerca de la cuerda sol) dando una resultante sonora mucho más pura y cercana al ruido blanco. A pesar de que se trabaja preponderantemente con las series

rítmicas más rápidas de la matriz (1/8, 1/7, y 1/6), al ser casi siempre notas tenidas la resultante rítmica es mucho más estable parecida al preludio II. (Ejemplo 71)

Violin

8va

XSP SP

mp sf mp f mp

2

8va

SP XSP SP

ff mp ff

3

8va

SP XSP SP

mp f mp f

Detailed description: This block contains three staves of musical notation for a violin. The first staff, labeled 'Violin', is in 8va and shows a sequence of notes with dynamics *mp*, *sf*, *mp*, *f*, and *mp*. The second staff, labeled '2', is in 8va and shows a sequence of notes with dynamics *ff*, *mp*, and *ff*. The third staff, labeled '3', is in 8va and shows a sequence of notes with dynamics *mp*, *f*, *mp*, and *f*. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Ejemplo 71.

La segunda sección es mucho más vertiginosa dado que se produce una interacción de dos estratos; el descenso continuo de la mano izquierda, y los ritmos de cambios de cuerdas de la mano derecha. (Ejemplo 72)

12

5:4

p

Vln.

12

8va

13

V

mp

13

8va

Detailed description: This block contains two staves of musical notation for a violin. The first staff, labeled '12', is in 8va and shows a sequence of notes with a 5:4 ratio and a dynamic marking of *p*. The second staff, labeled '13', is in 8va and shows a sequence of notes with a dynamic marking of *mp*. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Ejemplo 72.

Se trabaja por lo general alternando ritmos subdivididos continuos y notas detenidas sobre las series $1/5$, $1/4$, $1/6$ y $1/7$. A pesar de que están escritos los acordes en descenso, las resultantes son variables dado que se prioriza el movimiento continuo del *glissando*. En los compases 21 y 22 hay una pequeña coda, donde se retoma la alternancia de una altura fija pianísimo, casi tonlos, y tocar en el aro inferior del instrumento. (Ejemplo 73)

Ejemplo 73.

5.2.2.3.6. Conclusión

Si buscamos relaciones generales entre los cinco preludios, encontramos una pobreza de elementos, una fijeza de gestualidades, como característica común. En los contornos apretados, insistiendo desde esta fijeza, constatamos una zona común saturada en la extrañeza. Y no nos referimos a una extrañeza producida por la novedad de los recursos musicales, porque nada de lo abordado en estos preludios, tiene el supuesto plus de lo ‘nuevo’. Nos referimos a una extrañeza de la permanencia en dichos contornos, una extrañeza que rememorando el recorrido de escucha de paisajes sonoros, nos remite a ese primer momento desgarrador, esa primera aceptación de la realidad.

Si bien, escuchar el paisaje sonoro puede ser una experiencia festiva, gratificante e incluso (usando palabras de Cage) fascinante, en estos preludios se insiste en el desgarramiento que provoca suspender nuestra dirección, suspender la lógica del compositor o músico formado. Esta lógica implica la valoración de ciertos eventos sonoros y el desecho de otros, a partir de que lo sucedido lo valoramos desde ideas y matrices (recordando a Wishart) construidas previamente, como universo de significación. Lo que no pertenece a este universo, queda en los márgenes y puede quizás en algunos momentos complementar ciertas funciones, pero nunca

ser centro de nuestra atención. Al cambiar esta dirección acostumbrada, hay un primer vértigo, dedicar nuestro tiempo, a escuchar un paisaje sonoro, que ni siquiera estamos grabando para llevar a cabo un análisis posterior, produce ciertamente un desgarramiento.

Esta sensación, puede ser muy pequeña y rápida, y pasamos quizás a la fascinación que bien nos describe Cage o que incluso mucho antes, en los umbrales del siglo XX nos descubre Russolo. Pero, esta experiencia gratificante se extiende mientras permanecemos encajados en ese momento presente. Digamos que (haciendo una clasificación reduccionista) tenemos dos momentos, el del rechazo y la indiferencia del presente y el de la aceptación, entre estas dos zonas hay un proceso de atención en zigzag, a veces estamos más cerca del universo del rechazo y otras del de la aceptación. Esta es la zona que imaginamos propia de los preludios. Ellos se suceden a sí mismos, y acentúan esa ausencia de funcionalidad, porque no nos preludia un momento musical significativo, no anteceden a una obra esculpida para ser valorada según alguna matriz socialmente aceptada y reconocible. Se extienden o repliegan sobre sí mismos, en la pobreza de su inutilidad.

Como conclusión queremos aludir a una relación más directa con algunos momentos de paisajes sonoros. Los primeros tres preludios, se inspiran en la situación de escucha cuando estamos llegando a un semáforo, ese momento en que aparece la luz roja para los vehículos, y estos se ven en la obligación de frenar. Por lo general, como hemos observado en múltiples ocasiones se escuchan bandas de ruido y algunos sonidos muy agudos que suponemos surgen del accionar del freno contra el movimiento de las ruedas. Además, como imagen simbólica, nos interesa esa escena sonora que emerge de la contradicción de frenar, la acción de impedir la inercia de un sentido lineal de movimiento hace que emerja un instante sonoro particular.

El primer preludio evoca ese momento cuando estamos cerca del semáforo, el segundo cuando ya lejos escuchamos solo algunos agudos nítidos sin bandas de ruido y el tercero vuelve a estar situado más cerca, pero el resultado no es una altura nítida sino un complejo sonoro. Estos primeros preludios se recrean en este marco, como si construyeran y de-construyeran varias veces esta situación particular. Imaginamos una multitud de estos instantes sonoros, superpuestos. El cuarto preludio, intenta recrear la situación, pero en el centro de un parque, que al estar rodeado de semáforos, le llegan estas escenas urbanas pero se mezclan con una multitud de otros accidentes sonoros, algunos más contrastantes y expresivos. Por un lado, evoca los *glissandos* más graves de los motores que vuelven a iniciar el movimiento, y su

rápido despegue, sin embargo, en la lejanía se funden muchos otros sonidos, creando una red de evaporaciones bastante líquida y rápida, donde las definiciones son imposibles.

El quinto preludio, vuelve a acercarse al semáforo, pero un momento en el cual confluyen varias escenas, un contrapunto de situaciones, el accionar de frenos cercanos y lejanos, el silencio de la calle por momentos vacía cuando recientemente todos los vehículos que esperaban ya no están, el contrapunto de distintos vehículos que se acercan y tienen que frenar. Si bien, todos los preludios evocan y extienden con mucha libertad estas escenas, este último parte de asumir con más fuerza el diálogo con nuestra propia imaginación superpuesta a la realidad, hay como una dilatación temporal, sobre todo la segunda sección con ese largo *glissando* persiste en ese momento en que los vehículos frenan y van saliendo distintos sonidos agudos pero a su vez, toda la extensión temporal evoca cierta irrealidad superpuesta. A pesar de estas relaciones entre los preludios y escenas urbanas, preferimos dejar abierta la situación referencial al momento particular del performance. Suponemos que los distintos elementos sonoros y expresivos crean un diálogo y que el oyente cree su propia situación, e incluso su propia escena. O también, se prive de ello y simplemente escuche con distancia el devenir de los sonidos.

Proponemos finalmente para la interpretación de estos preludios, tocar con el violín amplificado en un espacio exterior, o sin amplificación en una sala que no esté cerrada. Pensamos que deben ejecutarse en un espacio como un parque urbano rodeado de semáforos o por ejemplo en una iglesia urbana abierta. La idea es que al igual que en las cinco secuencias de silencios, la atención no sea excluyente y focalizada solo en lo que emana del violín sino que se establezca una relación horizontal con el paisaje circundante.

En este caso, el paisaje estará muy presente, invadiendo e incluso sobrepasando en algunos momentos al propio sonido del violín. Es importante prever una buena amplificación (en caso de ser necesaria) pero siempre en relación horizontal con el paisaje sonoro. Finalmente deben ser tocados con pausas largas entre ellos, dejando un espacio prudencial para que las personas asuman la escucha del paisaje sonoro del momento.

5.2.3. Sonatina para violín solo: “Paisaje Interior”

5.2.3.1. Introducción

“El reino de Dios es lo mismo que su protección extendida hasta nosotros contra el mal; proteger es una función real.”

(WEIL, 1954, p .166)

La Sonatina parte de muchos elementos sonoros y gestuales similares a los preludios, pero busca desarrollar más los contrastes. La idea de paisaje interior evoca por un lado al paisaje sonoro y por otro al monólogo interior. El asombro y la extrañeza ante lo que sucede en el exterior no decrece cuando giramos nuestra atención hacia nosotros mismos. Dentro de nosotros descubrimos un contrapunto infinito de temporalidades, gestos, cambios abruptos, recuerdos superpuestos, imágenes que se fusionan, deseos o intenciones que emergen a veces sin nombre pero que ejercen por momentos campos de fuerza y que condicionan segundo a segundo las relaciones que establecemos con el mundo y con nosotros mismos. De hecho, nos percibimos como un paisaje arbitrario que forma parte de ese otro paisaje que nos llega del exterior y la división entre el afuera y el adentro comienza a ser mucho menos clara.

La sonatina desde el plano técnico-estructural continúa desarrollándose sobre la sucesión básica resultante de 10/11 y de la matriz de ocho unidades. Al igual que los preludios mantiene una relación muy determinada por la matriz rítmica, sin embargo, se trabaja con más soltura en el orden de las alturas buscando explorar en los contrastes. Esta búsqueda de contraste se evidencia no solo entre los tres movimientos sino también dentro de cada movimiento. Sin embargo, en los tres movimientos se mantiene y evidencia claramente una estructura de las duraciones, un esqueleto rítmico (usando el término de Grisey) invariable y estable, donde incluso permanece (aunque cambia el tempo) la misma métrica.

5.2.3.2. Primer movimiento

Este movimiento establece desde el comienzo la idea de zonas de contrastes evidentes. Podemos establecer dos secciones generales; la primera con una evidente función de presentación de los materiales desde el comienzo hasta el compás 11, y la segunda desde el compás 12 hasta el final, pero teniendo en cuenta una pequeña coda desde el compás 21. La primera sección tiene tres partes, del comienzo hasta el compás 4 es la primera, la segunda del compás 5 hasta el compás 8 y la tercera desde el compás 9 hasta el compás 11. La segunda

sección es un gran e indivisible conjunto dado que se desarrollan e intercambian los elementos presentados en la primera sección, sólo en los últimos dos compases se percibe una detención que cumple función de coda y también de enlace para lo que continuará en el segundo movimiento.

En los primeros cuatro compases de la primera sección tenemos dos fragmentos completamente contrastantes y simétricos. Los primeros dos compases no tienen silencio y se mantiene la altura más grave de la serie básica, y en los otros dos compases se comienza por un silencio y emerge la altura más aguda de la serie en continuo diálogo rítmico sonido/silencio. (Ejemplo 74)

The image displays a musical score for Violin, measures 1 through 4. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 1 is marked with a 'no vibr' instruction and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 2 continues the line. Measure 3 features a crescendo leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 4 is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various articulation marks such as slurs, accents, and dynamic markings like *p* (piano), *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *ff* (fortissimo). Rhythmic values are indicated by numbers like 3:2 and 7:4.

Ejemplo 74.

La única característica común evidente es que en esta primera parte se mantienen fijas las alturas y esta característica es contrastada directamente en la segunda parte de la primera sección que comienza en el compás 5, donde se producen movimientos rápidos y cambios de alturas y de dirección vertiginosos. Esta primera sección nos puede evocar a las primeras partes de las sonatas clásicas donde se presentan dos temas contrastantes, se concluye con una pequeña coda y se da paso al desarrollo de los elementos expuestos. (Ejemplo 75)

5 S.T. Ilc Ord (Ricochet) *pp mp ff*

6 S.T. Ord *p pp f p sf* 7:4 7:4 7:4 7:4 7:4

Ejemplo 75.

La segunda sección comienza haciendo referencia al material del comienzo, abre así una lejana referencia a la función de desarrollo de la sonata clásica, pero como vemos en ningún momento aparece una re-exposición del comienzo. (Ejemplo 76)

12 *mp f p mf pp* Vbr 5:4 5:4 5:4 5:4

13 *mp mf f ff* Vbr 5:4 5:4 5:4 5:4

Ejemplo 76.

Esta sección permanece en el desarrollo continuo de los materiales gestuales y las texturas sonoras presentadas al comienzo del movimiento. (Ejemplo 77)

13 *mp mf f ff* Vbr

14 *mp f pp f* Vbr Ord XSP S.T. crash 3:2 6:4 3:2 3:2

15 *mp p mp mf* Vbr 7:4 7:4 7:4 7:4

Ejemplo 77.

Todo este primer movimiento explora el cambio contrastante utilizando los medios expresivos como la ausencia o no de *vibrato*, los *glissandos*, los crescendos, los puntos de contacto del arco, las articulaciones y las texturas sonoras, pero a la vez se establece un contrapunto entre los evidentes contrastes que se encuentran siguiendo el discurso lineal y las zonas similares que aparecen durante el movimiento.

5.2.3.3. Segundo Movimiento

El segundo movimiento continúa el trabajo por zonas contrastantes, pero desde una exploración más contenida en el orden de las alturas y más extendida en el orden tímbrico. Los cambios de puntos de contacto del arco y su establecimiento estricto nos recuerdan a los últimos dos preludios. Al tener este movimiento un tempo lento nos permite explorar con más detenimiento lo que sucede a nivel tímbrico. Podemos establecer a nivel general tres secciones generales; la primera desde el comienzo hasta el compás 6, la segunda desde el compás 7 hasta el compás 12, y la tercera desde el compás 13 hasta el final con una pequeña coda desde el compás 21.

En la primera sección establecemos tres partes; desde el comienzo hasta el compás 2, del compás 3 al compás 4 y del compás 5 al compás 6. La primera parte explora la saturación del sonido al comenzar con un *scratch* y un *glissando* de los puntos de contacto del arco que se alterna por un sonido suave incorpóreo donde se pisa suavemente la altura y el arco resbala buscando la mezcla entre sonido y banda suave de ruido. Esta primera parte evoca el material de la coda final del primer movimiento, dando cierta idea de continuidad, aunque está prevista una pausa entre los movimientos. (Ejemplo 78)

The image shows a musical score for Violin and Viola. The Violin part is on the top staff, and the Viola part is on the bottom staff. The time signature is 5/4, and the tempo is marked as quarter note = 42. The Violin part starts with a 'scratch' and a glissando, marked with dynamics *mf*, *ff*, *ff*, and *mf*. The Viola part starts with a glissando and is marked with dynamics *ff*, *p*, *mp*, *f*, and *p*. Both parts feature various articulations and slurs, with some measures marked with 'S' and 'S:4'.

Ejemplo 78.

A pesar de que en algunas partes aparecen escalas direccionadas que nos recuerdan materiales del primer movimiento, lo que prevalece en todo el movimiento son las exploraciones de timbre dentro de alturas fijas como podemos ver en la segunda parte de la primera sección. (Ejemplo 79)

Example 79 shows two systems of music for Violin (Vln.). The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melody with various dynamics: *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The melody is marked with *Vibr* (vibrato) and includes a *scatish* (scat) section. The rhythm is indicated by 3:2 and 6:4 time signatures. The second system continues the melody with *ff* and *p* (piano) dynamics, also marked with *Vibr* and including a *scatish* section. The rhythm is indicated by 3:2 and 6:4 time signatures.

Ejemplo 79.

La tercera parte de la primera sección comienza con un elemento nuevo que da paso a un material similar al de la primera parte con evidente función de pequeña coda. (Ejemplo 80)

Example 80 shows two systems of music for Violin (Vln.). The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melody with various dynamics: *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *mp*, *mf*, and *subito p* (subito piano). The melody is marked with *Vibr* (vibrato) and includes a *8va* (octave) section. The rhythm is indicated by 7:4 time signatures. The second system continues the melody with *mp*, *mf*, and *f* dynamics, also marked with *Vibr* and including a *8va* section. The rhythm is indicated by 7:4 time signatures.

Ejemplo 80.

La segunda sección comienza con un elemento nuevo, tocar sobre la madera del instrumento (similar a lo abordado en anteriores preludios). En esta primera parte que va desde el compás 7 hasta el compás 8, se produce una alternancia entre este elemento y tocar con posición ordinaria (nos referimos al punto de contacto del arco). La segunda parte es desde el compás 9 hasta el compás 12, al comenzar retoma elementos de la segunda parte de la primera sección y desarrolla el intercambio contrastante entre los diversos elementos presentados. (Ejemplo 81)

The musical score for Example 81 consists of four systems of staves, each with a treble and bass staff. The first system (measures 9-8) shows a complex rhythmic pattern with 6:4 and 5:4 time signatures, featuring a *mf* dynamic and a *ff* dynamic. The second system (measures 10-9) includes a *Vibr* (vibrato) marking and a *ff* dynamic. The third system (measures 11-11) shows a *mf* dynamic. The fourth system (measures 12-12) shows a *mf* dynamic. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

Ejemplo 81.

La tercera sección comienza en el compás 13 y tiene dos partes y una coda final. En la primera parte se retoman los materiales sonoros de mayor exploración tímbrica y escalística. (Ejemplo 82)



Ejemplo 82.

La segunda parte comienza con el sonido de tocar en la madera del instrumento sobre los aros superiores cercanos a las cuerdas extremas. Retoma y desarrolla los materiales de la primera y tercera parte de la primera sección, pero sin dejar de lado los otros materiales sonoros como especie de compilación antes de la pequeña coda final en el compás 21, que se concentra más y reduce el contraste de materiales a su mínima expresión. (Ejemplo 83)

Measures 21 and 22 of a musical score. Measure 21 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A crescendo hairpin leads to a mezzo-piano (*mp*) dynamic, marked with a 5:4 ratio, and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 22 continues the melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, marked with a 5:4 ratio, and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. The bass staff also has a 5:4 ratio marked. The score includes vibrato markings (*Vibr*) and a final coda in measure 21.

Ejemplo 83.

5.2.3.4. Tercer movimiento

El tercer movimiento, en claro contraste con el segundo, retoma un tempo más rápido similar al del primer movimiento. En este caso la velocidad general se torna más evidente dado que los diseños escalísticos, los giros y saltos de las micro secciones potencian la experiencia del contraste dentro de un gesto general común. Podemos hacer una división general en dos grandes secciones; la primera desde el comienzo hasta el compás 10 y la segunda desde el compás 11 hasta el final. Es importante tener en cuenta que es un movimiento muy continuo. A pesar de que en la primera sección pudiéramos encontrar hasta unas cinco pequeñas partes todas de la misma duración de diez tiempos o sea de dos compases, preferimos verlo todo como una gran sección sin divisiones porque son los mismos materiales que van creciendo o disminuyendo en extensión pero que se mantienen en un juego de intercambios bastante homogéneo y previsible. (Ejemplo 84)

Ejemplo 84.

En todo el movimiento se mantiene una alternancia entre los pasajes escalísticos con diferentes direcciones y registros, con momentos de permanencia en pocas alturas haciendo gestos repetitivos. Por ejemplo, en el compás 3 inicia pudiéramos decir la primera irrupción del gesto repetitivo que contrasta con lo que venía sucediendo. En esta primera sección vemos como el elemento contrastante, la repetición de una altura fija, al comienzo es muy breve. (Ejemplo 85)

Ejemplo 85.

Y luego se va extendiendo, ocupando cada vez más espacio dentro de las micro secciones de dos compases. (Ejemplo 86)

Example 86 is a musical score in G major, consisting of two systems of music. The first system (measures 3-4) features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 3 is marked with a forte (*f*) dynamic and contains a series of eighth notes with accents, with a 7:4 time signature. Measure 4 is marked with a piano (*p*) dynamic and contains a series of eighth notes with accents, with a 6:4 time signature. The second system (measures 5-6) also features a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 5 is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic and contains a series of eighth notes with accents, with a 3:2 time signature. Measure 6 is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and contains a series of eighth notes with accents, with a 7:4 time signature. The score includes various time signatures (7:4, 6:4, 5:4, 3:2) and dynamics (*f*, *p*, *mp*, *mf*, *ff*). Above the staff, there are labels for 'Ord' (Ordinary) and 'ST' (Sustained Tremolo) in the first system, and 'XSP' (Extended Sustain Pedal) and 'MST' (Musical Structure) in the second system.

Ejemplo 86.

Para finalmente concluir esta sección ocupando un espacio y un desarrollo mucho más preponderante e imponente al introducir intervalos de quinta sobre las alturas fijas. (Ejemplo 87)

Example 87 is a musical score in G major, consisting of two systems of music. The first system (measures 9-10) features a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 9 is marked with a piano (*p*) dynamic and contains a series of eighth notes with accents, with a 7:4 time signature. Measure 10 is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic and contains a series of eighth notes with accents, with a 7:4 time signature. The second system (measures 11-12) also features a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 11 is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and contains a series of eighth notes with accents, with a 7:4 time signature. Measure 12 is marked with a piano (*p*) dynamic and contains a series of eighth notes with accents, with a 7:4 time signature. The score includes various time signatures (7:4, 6:4, 5:4, 3:2) and dynamics (*p*, *ff*, *mp*, *ff*, *pp*). Above the staff, there are labels for 'ST' (Sustained Tremolo) and 'XSP' (Extended Sustain Pedal) in the first system, and 'ST' (Sustained Tremolo) and 'XSP' (Extended Sustain Pedal) in the second system.

Ejemplo 87.

La segunda sección comienza por afirmar el elemento nuevo de los intervalos de quinta justa, pero sin repeticiones manteniendo el sonido y cambiando el timbre, aunque no es esencialmente un material nuevo. (Ejemplo 88)

Example 88 shows two measures of music. Measure 11 (labeled 11) features a treble clef, a key signature of one flat, and a 5:4 interval. It includes markings for 'XSP' and 'Ord'. Measure 12 (labeled 12) continues the 5:4 interval and includes markings for 'Ord' and 'XSP'. The dynamics range from *f* to *ff*.

Ejemplo 88.

Lo que consideramos diferente es que en toda esta sección los intercambios y desarrollos de materiales son más fluidos e impredecibles recordando mucho más al primer movimiento de la sonatina. (Ejemplo 89)

Example 89 shows four measures of music. Measure 13 (labeled 13) features a treble clef, a key signature of one flat, and a 7:4 interval. It includes markings for 'XSP' and 'Ord'. Measure 14 (labeled 14) continues the 7:4 interval and includes markings for 'SP', 'ST', and 'Ord'. The dynamics range from *ff* to *mf*. Measure 15 (labeled 15) continues the 7:4 interval and includes markings for 'ST', 'Ord', and 'XSP'. The dynamics range from *f* to *ff*. Measure 16 (labeled 16) continues the 7:4 interval and includes markings for 'Ord' and 'MST'. The dynamics range from *mf* to *mp*.

Ejemplo 89.

La constante fluidez escalística, el juego de articulaciones y direcciones recuerdan a secciones del primer movimiento, pero en este caso se desarrolla dentro de una homogeneidad que elude los grandes contrastes. Comparando con los dos movimientos anteriores se evidencia un grado mayor de homogeneidad y permanencia de los materiales gestuales. La velocidad de micro cambios interválicos en orden escalístico, es sin dudas, el factor que prevalece como unidad general del movimiento y que contrasta con los dos anteriores.

5.2.3.5. Conclusión

Los tres movimientos de la sonatina deben ser ejecutados con pequeñas pausas como se acostumbra en un concierto. La idea general es que en este breve momento de interpretación la atención esté centrada en el instrumento y todo lo que emana de él, como en los habituales espacios de concierto. En este caso la interpretación debe ser en un espacio interior con el violín amplificado. La idea es que a partir de la experiencia de las interpretaciones anteriores en espacios abiertos o semi-abiertos, se vuelque esta experiencia horizontal e inclusiva en la escucha de las interioridades del propio instrumento. Si bien las piezas anteriores, las cinco secuencias y los cinco preludios deben ser interpretados en espacios donde se produzca un diálogo con el paisaje sonoro, esta sonatina sí puede ser grabada en un estudio o interpretada en una sala debidamente insonorizada.

Esta obra en tres movimientos continúa o extiende la función de antesala, de preludio. Podríamos decir que cierra esta etapa, pero sería algo arbitrario y forzado pensar en el cierre. Esta instancia puede ser infinita, al igual que las secuencias y los preludios la sonatina pudiera seguir creciendo, en rondas cíclicas. Las secuencias de silencio son cinco, pudieran ser muchas más, los preludios son cinco, pudieran ser muchos más y la sonatina es una obra en tres movimientos, pudieran ser varias sonatinas. Esta ausencia de conclusión, de término, de remate final, de punto de llegada, es consustancial con la tesis misma. Estamos una y otra vez, por lo menos a nuestros ojos, en el mismo lugar, en las vísperas del misterio.

Estos tres conjuntos de obras no implican un movimiento lineal ascendente o descendente, las obras no se suceden como consecuencia de algo, conducidas por un movimiento que finalmente descubre su causalidad. Nada más lejos, estos conjuntos son espacios, cámaras vacías que adoptan o reverberan según cada sujeto, o que finalmente pueden quedar como espacios indiferentes, distantes, vacíos. Las obras al situarse al nivel del paisaje sonoro no esperan ganar o competir por nuestra atención, tampoco necesariamente merecerla. De hecho, como decíamos sobre los preludios, estas piezas en sí mismas son infinitamente más pobres que cualquier

paisaje, las situamos al nivel del paisaje porque consideramos que en el momento en que son ejecutadas participan e interactúan ineludiblemente con un momento ciertamente particular y cultural del paisaje (incluso desde su negación explícita de relación con el paisaje).

Como decíamos en la introducción, cuando nuestra atención se centra en nosotros mismos, descubrimos un paisaje igualmente caótico, arbitrario y hasta cierto punto pudieramos decir impersonal. Al igual que buscamos la aceptación desde la atención al paisaje sonoro exterior, debemos buscar y habitar nuestro paisaje interior. Si bien la aceptación humilde que emana de la atención puede generar momentos de paz interior, no tenemos control absoluto de lo que sentimos y por lo tanto no nos podemos dispensar esa ansiada paz a nosotros mismos.

Podemos por momentos experimentar cierta distancia hacia algo que sucede, y bruscamente nos encontramos envueltos en una cascada de situaciones entre lo real y lo imaginario que rompe con ese estado de paz. Esto no significa que pretendamos crear un vínculo directo entre pasajes sonoros y estados psicológicos, de hecho, consideramos que el marco expresivo donde nos movemos es inclasificable. Por lo tanto, buscar una correlación que nos permita construir un supuesto argumento lineal, buscar causalidades que establezcan por momentos ciertos puntos de apoyo no creemos nos ayude a relacionarnos con esta sonatina.

Al constatar no solo la complejidad que es en sí todo lo que nos rodea, sino también la complejidad que somos nosotros mismos ante nuestros propios ojos, le pedimos a Dios que nos libre del mal. Como dijimos en el segundo capítulo, le pedimos no solo que nos libre del mal que podemos padecer sino también y más importante del que podemos nosotros hacer. Esta súplica unida o fundida con el deseo de que reine el Espíritu Santo sobre el mundo y sobre nosotros nos puede proteger en tanto lo pidamos desde el límite de nuestra atención y de nuestro deseo.

Finalmente, todas las obras para violín solo, pueden cumplir una función preparatoria de la obra orquestal “Nuestro Padre que está en los cielos”. A pesar de que los materiales sonoros, las texturas y los elementos son distintos, hay muchas similitudes entre la obra orquestal y las de violín solo. El vínculo más claro a nivel estructural es que la obra orquestal mantiene y desarrolla su discurso derivado de la misma sucesión básica y la misma matriz rítmica. Estos y otros elementos en común refuerzan la función preparatoria de las obras para violín solo.

5.3. Exposición de la obra para orquesta de cuerdas: “Nuestro Padre que está en los cielos”

5.3.1. Introducción

Esta obra sigue directamente la primera parte del texto “Sobre el Pater” de Weil, desde el propio título y los subtítulos que integran las distintas partes musicales. La idea general es ahondar en una mirada detenida sobre cada semilla depositada por Weil desde donde podemos seguir su propuesta conceptual. Si bien en el segundo capítulo de la tesis abordamos el texto íntegro de Weil, en esta obra musical sólo abordamos explícitamente la primera parte. Consideramos que este análisis de Weil es la raíz principal de todo el texto porque expone claramente su visión y propone el eje fundamental de su concepción, “cambiar la dirección de la mirada”.

En la obra musical queremos visualizar una progresión temporal paralela al texto de Weil, mediante los subtítulos evocamos explícitamente estos momentos del texto. La obra está compuesta por siete partes y es para una orquesta de cuerdas, pero con una formación instrumental específica. Está escrita para 12 violines, 6 violas, 6 violonchelos y 4 contrabajos, y por lo general se le escribe en partes diferentes a cada instrumento. La primera parte se titula: “Envueltos en amor”; la segunda: “Ausencia: está en los cielos”; la tercera: “Idolatría: falso Dios”; la cuarta: “Imposibilidad”; la quinta: “Posibilidad: cambiar la mirada”; la sexta: “Distancia infinita” y la séptima: “Felicidad y pureza”.

Entre cada una de estas partes no hay silencio, se tocan todas seguidas, de hecho, siempre resuelven el final de una en el comienzo de la otra sin pausa alguna. Por más de que están subtituladas cada una de las partes, ninguna de ellas es independiente en sí, esto refuerza la idea de unidad y a su vez acrecienta la complejidad del seguimiento paralelo entre música y títulos. La obra tiene una duración aproximada de 16 minutos. La formación instrumental específica responde a una visión orquestal distinta de la tradicional, donde los instrumentos se duplican para buscar en general mayor intensidad e impacto acústico. En esta obra hay muy pocas duplicaciones, por lo general cada instrumento tiene una parte diferente y se crean conjuntos y subconjuntos. La idea de trabajar con un conjunto instrumental tan homogéneo, como la orquesta de cuerdas y de trabajar en muchas partes diferentes y simultáneas, es una necesidad específica del propio material primario de la obra. Este material deriva de la sucesión de valores resultante de la superposición de dos unidades, como en muchas de las obras para violín solo, en esta obra trabajamos sobre la matriz resultante de superponer 10-11.

A partir de la sucesión de valores que resulta, creamos una serie de alturas partiendo del Do₂ hasta el Do₇, dicha serie se obtiene de seguir paralelamente los valores numéricos desde la unidad de $\frac{1}{4}$ de tono. Así por ejemplo el número 10; es una 4ta justa ($10 \frac{1}{4}$ de tonos); el número 1; es $\frac{1}{4}$ de tono; el número 9; es una tercera mayor más $\frac{1}{4}$ de tono ($9 \frac{1}{4}$ de tonos); etc... Siguiendo este proceso desde la unidad de $\frac{1}{4}$ de tono construimos una serie de alturas desde el Do₂ hasta el Sol₆. Para poder plasmar la serie completa en un solo acorde es necesario al menos 22 instrumentos, dado que la serie de alturas tiene 22 sonidos, sin embargo, tenemos un conjunto de 28 instrumentos, esto responde a que nos interesaba abordar también los extremos graves y agudos más allá de la serie de alturas.

En los siguientes ejemplos encontramos al comienzo de la séptima y última parte de la obra, la serie de alturas completa. Colocamos para su fácil lectura capturas de los distintos ensambles instrumentales, todo es un gran y simultáneo acorde. Primero mostramos la serie completa con los valores correspondientes. En este caso vemos claramente como la sucesión de valores culmina en el Sol sobreagudo, pero si continuamos otra vuelta de la serie comenzaría en ese sol y seguiría al Do agudísimo, por eso valiéndonos del ámbito que definen las octavas decidimos terminar la serie completa ahí. Sin embargo, recordamos que se trabajan secciones fuera de esta serie de alturas. (Ejemplo 90 y 91)



Ejemplo 90.

The image displays a musical score for Example 91, featuring a large ensemble of instruments. The score is organized into four main sections, each with multiple staves. The first section on the left contains four staves for Double Bass I, II, III, and IV. The second section contains six staves for Cello I through VI. The third section contains six staves for Viola I through VI. The fourth section on the right contains six staves for Violin VII through XII. The music is written in 3/4 time and is characterized by a high density of notes, with many staves showing multiple notes beamed together, creating a complex, layered texture. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note heads.

Ejemplo 91.

La homogeneidad tímbrica de los instrumentos responde a la posibilidad de conjuntos y subconjuntos donde no necesariamente sea evidente el cambio de timbres, donde se puedan ensamblar con mucha homogeneidad secciones grandes de partes instrumentales y formar un cuerpo definido que actúa como unidad. La partitura a simple vista puede resultar una imagen muy compleja al tener una serie de partes simultáneas e independientes, y desde ese punto la obra es ciertamente compleja, pero proponemos en cambio una visión más simple donde existe un juego de contrapuntos de diferentes conjuntos de partes instrumentales. Al abordar cada sección definiremos en cada caso donde se forman estos conjuntos y subconjuntos.

5.3.2. Primera parte: “Envueltos en amor”

Esta primera parte tiene claramente dos secciones, la primera funciona como una gran introducción desde el comienzo hasta el compás 11 y la segunda desde el compás 12 hasta el final. En la primera sección sólo están presentes los cuatro contrabajos, y en la segunda sección se suman poco a poco los violonchelos formando finalmente un quinteto en el último tiempo del compás 16. Este quinteto sólo permanece dos compases aproximadamente, después se va deshaciendo poco a poco hasta quedar solos los contrabajos que nos sorprenden con la última corchea del compás final en fortísimo.

En esta primera parte los cuatro contrabajos funcionan como un conjunto estable y claro dado que sus movimientos rítmicos son iguales. La diferencia y la complejidad está en el acorde que se forma de las cuatro alturas. Siempre el acorde es un clásico *clusters* por $\frac{1}{4}$ de tono. Las

alturas del acorde cambian con movimientos mínimos, una de las voces sube un tono mientras los demás se mantienen en su altura. Así se genera un lento y entrecortado *glissando* en este conjunto que inicia y culmina esta primera parte. Es necesario para la interpretación de la obra que los contrabajos sean de cinco cuerdas llegando al Do 1 grave una quinta justa más bajo que el Sol1 del contrabajo común, podemos imaginar que un *cluster* en este registro y además con intervalos de $\frac{1}{4}$ de tono conforma un conjunto sonoro complejo. (Ejemplo 92)

GRAVE $\text{♩} = 42$
MST (SIEMPRE MST)

Double Bass I
Double Bass II
Double Bass III
Double Bass IV
(1*) ppp

D.B. I
D.B. II
D.B. III
D.B. IV

D.B. I
D.B. II
D.B. III
D.B. IV

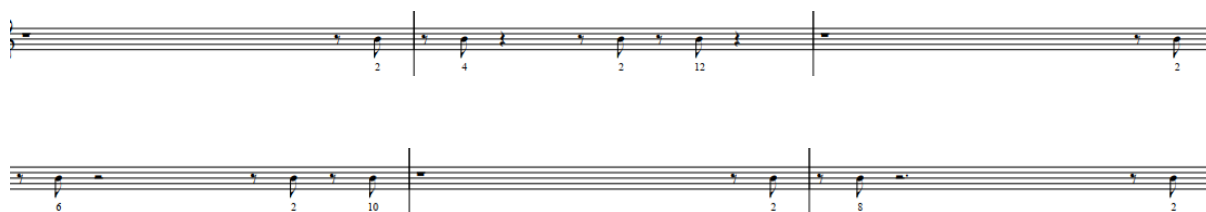
MST

Ejemplo 92.

En toda esta primera parte el conjunto de contrabajos cumple una función principal, no solo porque es el que comienza y permanece solo durante un tiempo prolongado sino porque mantienen la estructura rítmica general. Esta función en el plano rítmico articula y posibilita una cierta sensación de previsibilidad, aunque como veremos a continuación no es un ritmo simple. (Ejemplo 93)

1 18 2

2 16 2 2 2 14



Ejemplo 93.

Al seguir el esquema rítmico y los distintos contrastes entre sonido y silencio vemos como existe un juego ambivalente entre previsibilidad e imprevisibilidad. Desde el comienzo hay una alternancia entre sonidos cortos que exceptuando la corchea del comienzo siempre equivalen a una negra completa, pero desplazada de los tiempos fuertes del compás, sin embargo, este desplazamiento no será percibido claramente al estar completamente solo en esta primera sección. Vemos como hay una constante rítmica, siempre al final de los compases pares (2,4,8,10...) los contrabajos tocan la última corchea y la extienden otra corchea más hacia el siguiente compás. Este círculo rítmico se mantiene invariable en las dos secciones. La imprevisibilidad se genera porque el otro sonido que le responde en exacta duración se va desplazando cada vez más lejos sumando siempre unidades de negra en silencio en el medio de los dos sonidos. Así transcurren los primeros 10 compases, siempre en una dinámica muy piano con unos reguladores que abren y cierran, como pregunta y respuesta precedido y sucedido por una gran pausa.

La idea general de esta primera sección en relación con el subtítulo es generar una relación más afable con el silencio o mejor con el paisaje sonoro del auditorium. El sonido que emerge y decae dejando zonas de pausa puede asumirse como una presencia misteriosa que no irrumpe o corta el paisaje, sino que se suma y le otorga cierta densidad. Tanto el registro, la intensidad sonora y el acorde deben permanecer en esos extremos de lo inaudible y lo irrepresentable. Imaginamos esta primera sección como una gran pregunta, pero no necesariamente como una pregunta tensa, quizás como una situación donde estamos reconciliados con la ausencia de una respuesta.

Justo en el final de esta primera sección en el compás 11 acontece algo nuevo, un sonido que se alarga durante 4 negras y un crescendo enorme desde *piú pianísimo* hasta el *forte* con un esforzando. Este compás se puede entender como final y como puente entre las dos secciones. El gran crescendo acapara el protagonismo creando una cortina sonora sobre la entrada del primer violonchelo. (Ejemplo 94)

suave y calmo siempre sul tasto

Ejemplo 94.

En esta sección los contrabajos seguirán apareciendo y desapareciendo. El quinteto de los violonchelos toma el protagonismo, su lento crecimiento y su desaparición marcan el arco evolutivo de esta sección. Cada voz se mueve en un ámbito muy estrecho y fijo, en algunas voces se mantienen un tiempo en un ámbito fijo, sobre todo en las dos primeras, pero siempre hay un rango interválico estable. Estos puntos graves y agudos son alturas de la serie básica de 22 sonidos. Es evidente que entre las voces que se van sumando hay un contrapunto complejo porque en general tienen distintas subdivisiones rítmicas y en el caso de que coinciden las subdivisiones buscamos desde el contrapunto imposibilitar las coincidencias. Solo hay coincidencias rítmicas cada cuatro tiempos de negra, siempre en estos puntos cada voz llega o a su extremo grave o a su extremo agudo, aunque como vemos no se mantienen todo el tiempo en un ámbito interválico fijo y de hecho algunas voces se mueven y se desplazan desde el comienzo.

En el caso del primer violonchelo su ámbito se mantiene fijo entre las alturas SI 2 y Re# 3 (intervalo de tercera mayor) desde el compás 12 hasta el compás 16, donde comienza un leve ascenso hasta la altura Mi 3 $\frac{1}{4}$ ascendido, y después desciende al Re# 3 y continúa el movimiento descendente hasta terminar en el Si 2 grave inicial, cuatro tiempos. El segundo violonchelo comienza en la altura Mi 3 $\frac{1}{4}$ ascendido y desciende hasta el Re# 3 permanece en ese ámbito desde el comienzo hasta el compás 16 donde inicia un ascenso hasta el Sol# 3 para luego descender continuamente hasta terminar en el Si 2 grave cuatro tiempos. El tercer

violonchelo comienza en el Sol# 3 y desciende al Mi 3 $\frac{1}{4}$ ascendido, pero no permanece en ese ámbito fijo dado que en el siguiente compás (16) inicia un ascenso hasta el La# 3 y después desciende poco a poco hasta el Si 2 grave. EL cuarto violonchelo solo participa dos compases, inicia en el compás 16 en el Si 2 grave asciende al Re# 3 y desciende al Si 2 y es el primero que inicial el gesto de permanecer los cuatro tiempos en esta altura. Finalmente, el quinto violonchelo comienza en el cuarto tiempo del compás 16 con el sonido más agudo el Do# 4 y desciende lentamente hasta quedar solo en el Si 2 grave cuatro tiempos. (Ejemplo 95)

Ejemplo 95.

Este final imitado exactamente por los cinco violonchelos crea como una especie de canon invertido temporalmente. Dado que nos puede hacer tomar consciencia de que, si bien los movimientos y los intervalos intermedios no son imitados exactamente, el movimiento descendente pasa siempre sobre los mismos acordes. Es como si al terminar todos igual, caemos en la cuenta quizás cuando termina el segundo violonchelo que esta igualdad por tercera vez reafirmada puede estar precedida de otras igualdades.

Desde que comienza el pequeño ascenso del primer violonchelo en el compás 12, vemos cómo al llegar a su mayor altura el Re# 3 (quinto tiempo del compás 12) se encuentra con la entrada en una altura superior del segundo violonchelo. Podemos ver cómo este proceso se repite después entre el segundo y el tercer violonchelo en el tercer tiempo de compás 14, y en el quinto tiempo del compás 16 entre el tercer y quinto violonchelo. (Ejemplo 96)

Ejemplo 96.

Toda esta segunda sección de los violonchelos surgió inspirada en la idea de Weil de que a nuestro pequeño e imperfecto esfuerzo de atención nuestro Padre nos responde con abundante gracia y alimento espiritual. El ascenso es imagen de esfuerzo, de centrarnos en un propósito más allá de nosotros mismos, y el movimiento descendente implica eso que nos es dado inmerecida e inesperadamente. Por debajo de toda esta sección de violonchelos siguen interviniendo los cuatro contrabajos, que continúan su lento *glissando* entrecortado, cada vez dejando más espacio al silencio, hasta sorprendernos con la corchea fortísima final que conecta directamente con la siguiente parte.

Si bien nos reconocemos como hermanos por el amor trascendente del Padre, en esta primera parte no recurrimos a simbolismos armónicos musicales tradicionales. Desde el comienzo planteamos otro tipo de armonía, más cercana al silencio y a la espera atenta. Toda la primera sección parece que esculpe ese silencio, o que interviene como un telón que se abre hacia un espacio vacío. Sin embargo, el propio paisaje sonoro que por lo general lo interpretamos como vacío (ausencia de cultura, o de eventos previstos culturalmente) emerge como centro de ese encuentro de amor y relación filial. A partir de este encuentro, emerge el quinteto de violonchelos que suavemente construyen una armonía compleja, disonante (según nuestras convenciones tradicionales) pero desde un gesto general suave. Como una ola que emerge y se extiende a un tempo ralentizado, que nos permite encontrar a las pequeñas olas que la forman internamente, y que además nos permite contemplar el proceso de disolución sin violencia. Desde este silencio final emerge con violencia el acorde de los contrabajos en la última corchea del último tiempo, cortando y abriendo a su vez a la segunda parte en donde constatamos la ausencia del Padre porque está en el cielo.

5.3.3. Segunda parte: “Ausencia: está en los cielos”

La segunda parte es toda una gran sección sin divisiones internas. Se mantienen todos los elementos del comienzo en una estabilidad y permanencia estancada. Solamente la sumatoria de las secciones en trío de los violonchelos y violas le agrega a esta parte una dirección y una acumulación que determina cierta función de enlace con la tercera parte. Definimos cuatro grupos instrumentales que desempeñan diferentes estratos sonoros.

El primer grupo es el de los cuatro contrabajos que continúa y responde a la corchea final de la primera parte en el quinto tiempo del compás 22, con la corchea inicial del primer tiempo del compás 23 repitiendo el mismo *cluster*. Este acorde que hasta el momento es el punto más agudo de los contrabajos, comienza un proceso de lento y escalonado descenso hasta el final de esta segunda parte donde regresamos al acorde primero similar al del comienzo de la obra.

Pero nos encontramos con una gran diferencia en este grupo de cuatro contrabajos, porque ahora se despliegan en un contrapunto rítmico muy complejo sobre sonidos semi-pisados para producir *tonlos* en donde se mezclan la altura con sonido indefinido. Este grupo tiene dos elementos que los articulan por contraste, el primero son las corcheas con acento juntos los cuatro y *forte*, y el segundo, la polirritmia con sonidos semi-definidos todos *piano*. (Ejemplo 97)

The image shows a musical score for four double basses, labeled D.B. I, D.B. II, D.B. III, and D.B. IV. The title above the staves is "TONLOS: MEZCLA DE AIRE Y SONIDO". Each staff contains complex rhythmic notation, including many eighth notes with accents and dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *ppp* (pianissimo). The notation is dense and intricate, illustrating a complex contrapuntal texture.

Ejemplo 97.

Si nos fijamos detenidamente y de forma global vemos que hay varias similitudes con la sección de los contrabajos de la primera parte de la obra. Continúan las intervenciones fijas en los compases binarios (24,26,28...hasta el compás 44), y a esta fijeza se le contrapone un constante movimiento o desplazamiento del espacio rítmico que ocupan los otros elementos. El contraste con la anterior parte radica en que, primeramente, las zonas que antes tenían silencio son ocupadas por este contrapunto complejo de tonos mixtos entre sonido y ruido en una intensidad *piano*, y segundo, en los lugares de las pequeñas intervenciones sonoras de la primera parte ahora son marcas *forte* de las corcheas en bloque.

Estableciendo un juego paralelo con este grupo de los cuatro contrabajos, aparecen cuatro violines tocando iguales alturas teóricas (el mismo *cluster* de los contrabajos) pero con muchas octavas de diferencia en el registro agudísimo del instrumento. (Ejemplo 98)

The image shows a musical score for four violins, labeled Vln. II, Vln. III, Vln. IV, and Vln. V. The notation consists of parallel clusters of notes across the four staves. Dynamic markings include *pp*, *ppp*, *ff*, and *f*, with some notes marked with accents. The score illustrates a parallel texture where the violins play the same theoretical pitches as the double basses but at a much higher register.

Ejemplo 98.

Vemos a grandes rasgos como los cuatro violines van siguiendo el descenso de los *clusters* de los contrabajos. Estos cuatro violines se mantienen como un bloque paralelo en contrapunto

con los contrabajos. Los cuatro violines mantienen el mismo ritmo que por momentos desemboca en secciones de corcheas acentuadas mediante crescendos igualmente paralelos, similares a los crescendos que hacían los contrabajos en la primera parte. Los violines se mueven siempre en bloque y evolucionan a partir de grandes crescendos mientras que los contrabajos tienen dos cualidades bien delimitadas, secciones de corcheas *forte*, y secciones de contrapunto piano. Estos dos grupos extremos cumplen una función muy importante porque mantienen esa sensación de permanencia, y al ser impredecible mucho de lo que sucede internamente, a la sensación de permanencia se le suma la de imprevisibilidad o misterio.

Entre estos dos planos aparece el tercer grupo, este grupo a diferencia de los dos anteriores y del cuarto grupo que será el violín solista, se va formando por adición de tríos o subgrupos similares. Comienzan los violonchelos cuarto, quinto y sexto, y vemos como este subgrupo va a mantenerse en toda la segunda parte sobre unidades largas (subdivisión de negra) en un extremo pianísimo y sobre el tasto del diapasón. El segundo subgrupo de los otros tres violonchelos comienza en el compás 34 e imita con exactitud rítmica y de alturas lo que planteó el primer subgrupo solo que, a una subdivisión de corcheas, por lo tanto, todo dura la mitad del valor. Así mismo sucede con el primer subgrupo de las violas que comienza en la mitad del compás 39, y que siguen imitando con exactitud, pero una subdivisión de semicorcheas. Y finalmente el segundo subgrupo de las violas que comienza en el segundo tiempo del compás 42 imitando todo con exactitud, pero en subdivisión de fusas. (Ejemplo 99)

The image shows a musical score for Example 99. It consists of two systems of staves. The first system contains six staves for violas, labeled Vla. I through Vla. VI. The second system contains six staves for violoncellos, labeled Vc. I through Vc. VI. The violas play a complex, rhythmic melody in the upper register, while the violoncellos provide a sustained, low-frequency accompaniment. The score is divided into two measures by a double bar line.

Ejemplo 99.

Sin embargo, este proceso de acumulación para formar este gran grupo de seis violonchelos y seis violas no es apoyado por un crescendo en la intensidad. Esto es muy importante porque si bien hay una tendencia acumulativa en la cantidad de instrumentos y en la velocidad rítmica que es muy notable, esto no es apoyado por la intensidad sonora. Este grupo se mantiene con un desarrollo interno pero que no desborda, está todo contenido y distante. Para reforzar esta idea de contención podemos notar que en el orden de las alturas siempre permanece en un ámbito fijo del Si 2 grave al Sol 3, una sexta mayor. Este intervalo fijo va a dialogar directamente como si fuera una sombra del cuarto estrato que es el violín solo.

Este solo que es expresivo tiene una característica similar y fundamental que comparte con el tercer grupo (el de las violas y los violonchelos) que es la permanencia en un ámbito interválico estable y en la misma altura teórica sólo dos octavas superiores a los violonchelos y una octava superior a las violas. Sin duda, entre estos grupos se crea una relación de similitud muy fuerte pero lo primero que impide la homogeneidad es que el violín está permanentemente como solista y en una intensidad que si bien cambia y utiliza contrastes al ser un solo se separa completamente del resto de los grupos orquestales. Aunque algunas veces es desbordado por

el grupo de los violines agudos que en algún momento llegan al fortísimo, tengamos en cuenta que hay una diferencia grande de registro y de material sonoro.

A esta diferencia de intensidad del violín con el resto de los grupos orquestales y que impide que se homogenice con el tercer grupo, se le suma una diferencia fundamental, las distintas subdivisiones rítmicas y la libertad y sinuosidad de su movimiento en las alturas y en el ritmo. El solista se desarrolla en este ámbito interválico cerrado de sexta mayor, pero a lo largo de toda esta segunda parte va aumentando levemente sus subdivisiones rítmicas desplazando y haciendo cada vez más largo el trayecto entre el sonido más grave y el sonido más agudo. Este solo dilatado pudiéramos decir, es el centro de esta parte, vemos como comienza con subdivisiones de quintillo de semicorcheas y ya en el compás 27 en el tercer tiempo cambia a subdivisiones de semicorchea, en el compás 31 pasa a subdivisiones de tresillo de corcheas y en el compás 36 pasa finalmente a subdivisiones de corchea. (Ejemplo 100)



Ejemplo 100.

La idea general de esta parte es relacionar a la ausencia con la soledad. Cada grupo se desenvuelve homogéneo e internamente separado del resto de la orquesta. Son planos contrapuestos que si bien en algunos momentos pueden generar interacciones que aparenten reciprocidad, constatamos que nuevamente se desenvuelven con independencia. Con esto intentamos crear una sensación de soledad potenciada a su vez con la centralidad del solo de violín que no tiene ningún acompañamiento, sólo aparece muy a lo lejos (por la diferencia de tesitura y de intensidad) como una sombra de su ámbito interválico en el grupo de los violonchelos y las violas, pero nunca establecen una relación de reciprocidad. Además, los contrastes de articulación y de intensidades del solo intentan potenciar esa sensación de vacío. La acentuación en constatar la ausencia del Padre que establece Weil en su interpretación del comienzo del Padre Nuestro es central en su pensamiento teológico. La distancia del Padre, su ausencia, “porque está en los cielos” nos saca bruscamente de ese paraíso de la compañía y la relación filial con la que comienza el texto. Nuestra soledad nos coloca en una situación peculiar en todo el orden y la jerarquía de lo creado por el Padre. Pertenece a un lugar

donde hemos sido dejados solos justamente para tener nosotros la autonomía y la libertad de decidir si retribuimos el amor inicial y los dones recibidos con gratuidad del Padre o si simplemente intentamos encontrar ídolos que sustituyan el misterio. Tenemos la libertad de permanecer ante el misterio que es este Padre que está en los cielos o podemos buscarnos ídolos que sean serviles a nuestro yo, que funcionen para supuestamente engrandecernos a nosotros mismos. En esta segunda parte de la obra queremos acentuar esa situación de estancia en un lugar complejo, solitario y hasta cierto punto desgarrador.

5.3.4. Tercera parte: “Idolatría: Falso Dios”

En el último compás de la parte anterior igualmente se crea un enlace con el primero de esta parte. Esta vez a la corcha *anacrúsica* de los contrabajos se suma una blanca en *crescendo* del cuarteto de violines que va a resolver en el *cluster* del sexteto de violines que comienza esta tercera parte. A su vez la corchea de los bajos resuelve en otra corchea simultáneas y fuerte, pero comienza un acorde nuevo por cuartas justas contrastando así con los *cluster* anteriores. La tercera parte al igual que la segunda no tiene secciones contrastantes que nos permitan establecer zonas distintas. Evoluciona como una gran suma desde el comienzo hasta el final, de hecho, es la primera vez que veremos a todo el orgánico instrumental tocando simultáneamente. Hay distintos grupos y subgrupos, algunos se articulan con elementos de otros grupos y otros permanecen en paralelo.

El grupo de los contrabajos es la columna vertebral rítmica de toda esta parte. Cada uno de los contrabajos permanece creando círculos rítmicos estables. El primer contrabajo que toca la cuarta justa ascendente desde la nota Mib 3 a Lab 3, mantiene la constante cada cinco semicorcheas. (Ejemplo 101)

Ejemplo 101.

El segundo contrabajo toca la cuarta ascendente desde la nota Sib 2 a Mib 3 y mantiene una constante de 11 semicorcheas de quintillo. EL tercer contrabajo toca la cuarta justa ascendente desde la nota Fa 2 a Sib 2 y mantiene la constante cada cinco corcheas de tresillo. El cuarto contrabajo toca la cuarta justa ascendente a partir de la nota Do 2 a Fa 2 y mantiene la constante

de cuatro corcheas. Esto permanece fijo en cada uno hasta el compás 49 donde el segundo contrabajo manteniendo sus notas se suma a la constante de cuatro corcheas del cuarto bajo, ahora los dos estarán siempre juntos. Todo permanece así hasta que el primer contrabajo se suma, manteniendo sus notas a la constante del tercero. Finalmente, en el compás 64 se unen el segundo y cuarto contrabajo a la constante que hacen el primero y el tercer contrabajo (cinco corcheas de tresillo). (Ejemplo 102)



Ejemplo 102.

Hay un proceso de reducción paralelo a la gran sumatoria y crescendo orquestal. Desde la diversidad inicial de cuatro constantes rítmicas termina todo en una sola constante. También es importante destacar que la alternancia de los dos sonidos fijos que ejecutan los contrabajos no es binaria sino ternaria, pareciera como si cada uno hiciera su propio tempo de vals, habanera o de reguetón. Veremos ahora cómo se articulan los diseños rítmicos de los contrabajos con los grupos de los violonchelos y las violas.

Los seis violonchelos y las seis violas están divididas en cuatro tríos, al principio solo está el trío de los violonchelos cuarto, quinto y sexto que tocan al unísono en un ámbito igualmente de cuarta justa. Aunque el ámbito y las notas son las mismas desde el Do grave al Fa, en medio del punto de salida y el de llegada acontece siempre un contrapunto complejo entre ellos. El diseño general es igualmente ternario porque tiene tres partes; la primera es el contrapunto que comienza desde el Do 2 grave y terminan en el Fa 2 todo esto con una duración de cuatro corcheas, la segunda es un silencio a partir de la llegada al Fa 2, y en la tercera comienzan en el Fa 2 y descienden al Do 2. Así vuelven a comenzar todo el ciclo de seis tiempos. Este trío de violonchelos va simultáneamente sincronizado con el cuarto contrabajo. (Ejemplo 103)

The image displays a musical score for Example 103, featuring six staves. The top three staves are for Violonchelos (Vc. IV, V, VI) and the bottom three are for Double Basses (D.B. I, II, III, IV). The Violonchelo parts are marked with *mp* and feature complex rhythmic patterns with 5:4 time signatures. The Double Bass parts are marked with *mf* and include various rhythmic figures, some with 3:2 time signatures. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Ejemplo 103.

Todos los cuatro tríos funcionan similar a este diseño general, ámbito de cuarta justa, contrapunto interno y sincronización con una de las constantes de los contrabajos. El segundo trío de los violonchelos que comienza en el compás 47 está sincronizado con el tercer contrabajo. EL primer trío de violas que comienza en el compás 51 está sincronizado con el primer contrabajo y el segundo trío de violas que comienza en el compás 53 está sincronizado con los contrabajos segundo y cuarto y con el primer trío de violonchelos (IV,V y VI violonchelos). (Ejemplo 104)

The image displays a musical score for Example 104, featuring a large ensemble of strings. The score is organized into three main sections: Violins (Vla. I-VI), Violas (Vc. I-VI), and Double Basses (D.B. I-IV). Each section consists of six staves. The score is divided into two systems, each containing two measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The second system shows a similar pattern but with some changes in the lower strings. The overall texture is dense and rhythmic.

Ejemplo 104.

En el compás 55 queda todo dividido en dos grupos constantes en los contrabajos, esto hace que los tríos se reorganicen en función de las nuevas constantes, pero destaca el caso del primer trío de las violas que queda desencajado dos compases al cambiar el segundo contrabajo y sincronizarse con el cuarto y se une a ellos a partir del compás 57. A partir de este compás (57) hay dos grupos evidentes, segundo y cuarto contrabajos con el primer trío de violonchelos y el segundo trío de violas, y el tercer y primer contrabajos con el segundo trío de violonchelos y el primer trío de violas. (Ejemplo 105)

The image shows a musical score for Example 105. It consists of 18 staves, grouped into three sections: six violas (Vla. I-VI), six violas (Vc. I-VI), and four double basses (D.B. I-IV). The violas and violas play a complex, dense texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The double basses play a more rhythmic, repetitive pattern. The score is divided into two systems, each with a double bar line.

Ejemplo 105.

En los últimos cuatro compases de esta parte, a partir del compás 64 todo se unifica a la constante de cinco corcheas de tresillo del tercer y primer contrabajos, creándose finalmente una gran masa homogénea. (Ejemplo 106)

The image displays a musical score for Example 106, consisting of two systems of staves. The first system includes six violin staves (Vla. I-VI) and four double bass staves (D.B. I-IV). The violins play a dense, textured melody, while the double basses provide a rhythmic foundation. The score includes dynamic markings such as 'ff' and 'f'.

Ejemplo 106.

En el comienzo de esta segunda parte en el compás 45 entra un sexteto de violines en un *cluster pianísimo* y vemos como este sexteto queda dividido en dos tríos. A lo largo de toda esta tercera parte vemos como los dos tríos de violines se acoplan y desacoplan de diversas formas, y permanecen fijos en las alturas siempre en el ámbito de una segunda mayor aumentada (una segunda mayor más un $\frac{1}{4}$ de tono ascendente). El rango de intensidad va aumentando poco a poco siempre comienzan en pianísimo y terminan un poco más intenso hasta que cuando aparece en el compás 56 el otro sexteto de violines cambia el diseño de los crescendos que parte del fortísimo y vuelve al fortísimo. (Ejemplo 107)

IDOLATRÍA: FALSO DIOS

Ejemplo 107.

El otro sexteto de violines no se subdivide en dos subgrupos, siempre se mantienen homogéneos en bloques de seis y sobre el mismo *cluster* de alturas fijas. El ámbito de los 12 violines es un *cluster* homogéneo por $\frac{1}{4}$ de tono que va desde el Do sobreagudo hasta el Fa aumentado $\frac{1}{4}$ de tono, casi llega a ser una cuarta aumentada, pero no es ni una cuarta justa ni una cuarta aumentada. Esta indefinición contrasta con la estructura por cuartas justas de los otros grupos (los bajos, violonchelos y violas). (Ejemplo 108)

Ejemplo 108.

Establecemos como el principal elemento simbólico de esta tercera parte a los dos primeros grupos, el de los contrabajos y el de los violonchelos y violas. La idea de homogeneidad que se va imponiendo hasta crear una gran masa al unísono remite a la idolatría que se instaure para homogenizar y que adorándose a sí mismos como un yo colectivo se lanzan a la destrucción del otro o a la homogeneización del otro. El grupo de los 12 violines es un grito de horror que se va acentuando mientras constata paralelamente la evolución homogeneizadora de los otros grupos, pero que surge al comienzo porque intuye que al establecerse esos patrones arbitrarios de división necesariamente es muy probable que todo evoluciona en un conflicto

homogeneizador. Pero este conflicto no sólo hay que observar en los cuerpos sociales, sino que para que acontezcan en los cuerpos sociales tienen que enraizarse en las personas.

La idolatría, el falso Dios, ese que transforma el sufrimiento en violencia contra otros o contra uno mismo, nos sumerge en una corriente de aparente grandeza, es importante que volvamos el rostro al Padre desde su misterio y no nos creamos superiores o poseedores de su gracia. Construirnos ídolos es quizás algo que hacemos todos en mayor o menor medida, abandonar esta tendencia es a veces dolorosa porque el ídolo, sea lo que sea, nos engrandece ilusoriamente, retomar el camino del misterio es volver nuevamente el rostro hacia nuestros límites.

5.3.5. Cuarta parte: “Imposibilidad”

La cuarta parte podemos concebirla como una pequeña sección de enlace, como una consecuencia de la anterior, que, sin embargo, abre la posibilidad de la que le sigue. En esta pequeña parte, en gran y dramático contraste con la anterior que incluía a todos los instrumentos y que termina en un fortísimo orquestal muy violento, solo participan dos instrumentos, un contrabajo y un violín. El contrabajo ataca el acorde orquestal como quien cargado de toda esa fuerza piensa que puede desde sí mismo cruzar sus límites y se impacta contra la nada, el silencio lo sorprende, está solo realmente.

Después de esta sorpresa retoma saliendo del pianísimo y una vez más queda suspendido bruscamente sobre la nada. Retoma una tercera vez desde el fortísimo y nuevamente queda suspendido en el silencio. Un violín toma el relevo desde este mismo modelo y después de dos intentos, comienza un dúo donde por momentos alguno de los dos queda solo, hasta que termina el violín.

Todos los solos parten de una altura media o grave de su registro y ascienden, siempre en movimiento ascendente directo. Vemos como en los primeros tres solos del contrabajo el ámbito interválico aumenta: en el primero parte del Do y llega al Mi (tercera mayor), en el segundo parte de Do y llega al Fa (una cuarta justa) y en el tercero parte del Do y llega al Sol (una quinta justa). (Ejemplo 109)



Ejemplo 109.

En los dos primeros solos de violín el ámbito interválico igualmente aumenta: en el primero parte desde un La hasta un Fa# más $\frac{1}{4}$ de tono (una sexta mayor aumentada) y en el segundo hace una octava. (Ejemplo 110)

The musical score consists of three systems, each with a Violin I (Vln. I) and Double Bass IV (D.B. IV) part. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first system (measures 70-72) is marked 'solo espressivo'. The Violin I part starts with a rest in measure 70, then plays a series of eighth and sixteenth notes in measures 71 and 72. The Double Bass IV part plays a steady eighth-note pattern. Dynamics include *pp*, *f*, and *p*. The second system (measures 73-75) continues the Violin I melody with various dynamics like *mp*, *f*, and *pp*. The Double Bass IV part has a more complex rhythmic pattern with accents and dynamics like *sfz*, *mp*, *f*, and *p*. The third system (measures 76-78) shows the Violin I playing a rapid sixteenth-note passage in measure 76, then a rest in measure 77, and a final note in measure 78. The Double Bass IV part continues with a steady pattern, ending with a *ff* dynamic in measure 78.

Ejemplo 110.

Hay una diferencia de unidad de subdivisión entre los dos solistas, en el caso del contrabajo cada $\frac{1}{4}$ de tono equivale a una corchea y en el caso del violín cada $\frac{1}{4}$ de tono equivale a una semicorchea de cinquillo. La distancia tímbrica y la distancia en su tesitura hace que la relación acentúe la propia soledad, además que los dúos que comienzan a partir del compás 74, no son realmente dúos, cada uno está en su situación independiente, por eso mantenemos las distintas unidades de subdivisión para agregar más distancia.

Para Weil constatar la imposibilidad es fundamental, porque, aunque nuestros deseos y nuestras ilusiones sean equivocados, la propia imposibilidad nos hace tomar conciencia, nos hace ver realmente qué somos. Desde la imposibilidad construimos una relación con el ahora que es insustituible y que destruye las “ilusiones colmadoras” que pretendíamos. La imposibilidad nos devuelve la posibilidad de tomar y palpar nuestra miseria y nuestra realidad, de nosotros depende entonces no llenarnos de odio hacia la realidad, sino a través de la aceptación de nuestra condición y de nuestro presente cambiar la dirección de la mirada. Por eso ella considera que “la imposibilidad es la puerta hacia lo sobrenatural” si somos capaces de esperar con aceptación.

5.3.6. Quinta parte: “Posibilidad: cambiar la mirada”

Esta parte desarrolla y prolonga los elementos de la parte anterior. En el comienzo la entrada del violonchelo y la interacción con los dos solistas (el violín y el contrabajo) establece un cambio cualitativo, pero no contrastante. El violonchelo es como una especie de mediador, como un equilibrio entre tanta desolación y obstinación. En estos compases iniciales, el violín

y el contrabajo continúan con sus intenciones ascendentes, con contrastes dinámicos y expresivos, en cambio el violonchelo permanece en un continuo mezzo piano, moviéndose en ambas direcciones y sin pausa. Los huecos que antes quedaban entre los dos solistas son ahora compensados y equilibrados por el violonchelo. Desde el compás 80 hasta el compás 87 los dos solistas continúan con las intenciones y el material de la parte anterior, sin embargo, la inclusión del violonchelo cambia completamente el contexto. (Ejemplo 111)

Ejemplo 111.

A partir del compás 88 el propio contrabajo cambia sustancialmente y se une al movimiento del violonchelo, comienza a tocar continuamente sin pausa, en una dinámica mezzo piano sin contraste en movimientos ascendentes y descendentes y en la subdivisión rítmica (unidad de corchea de tresillo) del violonchelo. En los dos siguientes compases aparece un último solo del violín ahora en contraste con la línea del violonchelo y el contrabajo. (Ejemplo 112)

Ejemplo 112.

Podemos establecer una primera sección desde el compás 80 donde entra el violonchelo que es el comienzo de esta quinta parte hasta el compás 90. Convengamos que esta primera sección

cumple una función de puente entre la parte anterior y lo que comienza en esta segunda sección, pero es importante constatar que no hay grandes cortes o contrastes, porque la línea que inauguró el violonchelo va sosteniendo y direccionando el discurso.

A partir del compás 91 al quedar solos el contrabajo y el violonchelo hay una comunión y homogeneidad que será la constante de toda esta segunda sección. Ambos se mantienen en movimiento continuo y a veces en direcciones divergentes, pero sobre una misma unidad rítmica y sin contrastes dinámicos. Esta línea comienza a crecer por adición de otros instrumentos, en el compás 92 se incorpora otro violonchelo y en el compás 96 otro violonchelo más. (Ejemplo 113)

The musical score for Example 113 spans measures 91 to 98. It is written for four instruments: Violoncello I (Vc. I), Violoncello II (Vc. II), Violoncello III (Vc. III), and Double Bass I (D.B. I). The notation is in bass clef with a key signature of one flat. Measures 91 and 92 feature Vc. I and D.B. I, with 3:2 ratios indicated. Measure 93 introduces Vc. II. Measure 94 continues with Vc. I, Vc. II, and D.B. I. Measure 95 adds Vc. III. Measure 96 shows all four instruments. Measures 97 and 98 continue the ensemble. Dynamics 'p' are marked in measures 92 and 96.

Ejemplo 113.

Justo en la mitad del compás 97 cambia la unidad de subdivisión de todos los instrumentos, ahora será la semicorchea, dando más velocidad de movimiento. En el compás 98 se comienzan a sumar las violas y en el compás 100 cambia nuevamente la unidad de subdivisión a la semicorchea de quintillo acelerando un poco más el movimiento general. (Ejemplo 114)

The image displays two systems of a musical score. The first system, labeled with measure numbers 97 and 98, contains seven staves: Vla. I, Vla. II, Vc. I, Vc. II, Vc. III, Vc. IV, and D.B. I. The second system, labeled with measure numbers 99 and 100, contains eleven staves: Vla. I, Vla. II, Vla. III, Vla. IV, Vla. V, Vc. I, Vc. II, Vc. III, Vc. IV, Vc. V, and Vc. VI. The notation is dense, featuring various rhythmic values and dynamic markings such as *p*, *sf*, and *sfz*.

Ejemplo 114.

En el compás 101 tenemos a los dos sextetos (violas y violoncellos) completos, en los siguientes cuatro compases se desinfla toda esta gran ola. Podemos establecer una subsección desde el compás 101 hasta el compás 104, siguiendo este proceso de des acumulación instrumental. (Ejemplo 115)

The image displays a musical score for Example 115, consisting of two systems of staves. The first system (measures 100-104) features six Violin staves (Vla. I-VI) and six Violoncello staves (Vc. I-VI). The notation is dense, with many notes and rests. The second system (measures 105-109) shows a reduction in the number of active staves, with some staves becoming silent. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Ejemplo 115.

A partir del compás 105 quedan solo dos violas y vuelve a cambiar la unidad de subdivisión, ahora vuelve a ser de semicorchea. En esta última subsección comienza un intercambio o relevo de dúos, el de las violas se entrelaza con un dúo de violonchelos y este después de quedar igualmente solo, se entrelaza con otro dúo de violonchelos para así desembocar en la siguiente parte. Es evidente que el registro va descendiendo a partir del dúo de las violas los otros que

entran siguen este descenso hasta quedar en el registro grave del último dúo de violonchelos. (Ejemplo 116)

The musical score for Example 116 consists of three systems of staves. The first system (measures 185-186) features Violins II and III. Violin II has a 5:4 ratio indicated above the staff. The second system (measures 187-188) includes Violins II and III, and Cellos III and IV. Violins II and III are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, while Cellos III and IV are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The third system (measures 189-190) includes Violins II and III, and Cellos III and IV. Violins II and III are marked with a piano (*p*) dynamic, while Cellos III and IV are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Ejemplo 116.

Podemos establecer entonces que en esta quinta parte hay dos secciones, la primera desde el comienzo en el compás 80 hasta el compás 90 y la segunda desde el compás 91 hasta el compás 114. En esta segunda sección nos encontramos con tres subsecciones, la primera desde el compás 91 hasta el compás 100, la segunda del compás 101 hasta el compás 104 y la tercera desde el compás 105 hasta el compás 114.

La construcción armónica y contrapuntística se sostiene en la serie general de toda la obra. Cuando hay coincidencias rítmicas (que dos o más voces comienzan simultáneamente un sonido) se respetan siempre los intervalos de la serie o el unísono. Por más complejo que sea el contrapunto entre las voces, y por más cantidad de voces que se incorporen, este principio se mantiene invariable. Nos interesa la homogeneidad tímbrica y armónica que resulta de la serie, dada su complejidad al incluir intervalos por $\frac{1}{4}$ de tono mantenemos siempre las alturas fundamentales que son adornadas por los distintos movimientos y alturas del contrapunto, pero que al coincidir siempre forman acordes fundamentales.

Todo este material que inaugura el violonchelo recuerda a la segunda sección de la primera parte de la obra. Cuando cambiamos la dirección de la mirada podemos reconocer nuevamente las raíces del amor que el Padre ha sembrado en nosotros. Ese cambio de contexto interno hace

que nos relacionemos completamente distinto, cambia la sustancia espiritual que hasta ese momento estaba teñida de soledad y fracaso. Cargando primeramente ese límite y ese fracaso quizás somos entonces guiados a una zona más homogénea y armónica, menos dramática y más fluida. Quizás la aceptación de nuestra imposibilidad nos abre la puerta de nuestro propio corazón y descubrimos que nuestra absoluta soledad es probablemente un espejismo de nuestra propia mirada. Entonces el vacío que experimentamos como desgarramiento cambia de sustancia y nos sentimos sostenidos a pesar de no poder descubrir qué es lo que nos sostiene.

5.3.7. Sexta parte: “Distancia infinita”

En esta parte la orquesta se divide en tres grupos; el primero formado por los violonchelos, las violas y un sexteto de violines, el segundo formado por los contrabajos y el tercero formado por el otro sexteto de violines. El primer grupo sostiene y enlaza con el final de la anterior parte, continúa la línea de dúo y poco a poco van apareciendo las otras voces hasta que en el compás 137, están los tres sextetos completos. Este grupo mantiene la unidad rítmica constante de tresillo de corchea y una intensidad estable alrededor del mezzo piano. (Ejemplo 117)

VI. DISTANCIA INFINITA

Ejemplo 117.

El segundo grupo está formado por el cuarteto de los contrabajos siempre en pizzicato, desde que ataca en el compás 124 no se detiene hasta el compás 157. (Ejemplo 118)

Ejemplo 118.

En cambio, el segundo sexteto de violines que sería el tercer grupo está dividido en dos tríos en diferentes unidades rítmicas. El primer trío sobre la unidad de semicorchea de quintillo y el segundo sobre la unidad de semicorchea de sietesillo. Este tercer grupo a diferencia del primero y del segundo atacan en bloque, pero se desintegran y dispersan. (Ejemplo 119)

Ejemplo 119.

El primer grupo evoluciona sumando cada vez más voces hasta formar un contrapunto de 18 voces, es importante destacar que la base armónica sigue siendo la serie fundamental. Este primer grupo se desarrolla sobre los acordes formados por las séptimas menores, las cuartas justas, y los unísonos. EL centro o eje de este grupo son las cuartas justas porque es una de las constantes de la serie. (Ejemplo 120)

Ejemplo 120.

En cambio, los otros dos grupos se apoyan en las cuartas justas aumentadas $\frac{1}{4}$ de tono. Esto quiere decir que armónicamente la orquesta está dividida en dos grupos con dos ejes de intervalos contrapuestos que reflejan la totalidad de la serie básica. (Ejemplo 121)

Ejemplo 121.

Desde el comienzo vemos cómo es la base o germen del primer grupo, comienzan dos instrumentos en una séptima menor y en direcciones contrarias desembocan en unísono, cada uno recorre el ámbito de una cuarta justa. Siguiendo este modelo se irán incorporando las demás voces hasta formar el contrapunto de 18 voces, como se verá a lo largo de este proceso las voces permanecen siempre en un ámbito cerrado de cuarta justa así las voces que entran tienen un

registro propio y se crea un continuo desplazamiento en el ámbito general hasta cubrir el registro completo de la serie. (Ejemplo 122)



Ejemplo 122.

El grupo de los contrabajos se mantiene invariable desde que comienza en el compás 124, funcionan todos juntos en pizzicato y cada voz sobre un ámbito fijo de cuarta justa aumentada $\frac{1}{4}$ de tono. Ellos exponen con claridad la serie básica rítmica desde la unidad de semicorchea, creando un discurso paralelo. Y decimos con claridad porque no hay adorno o transformación rítmica alguna.

En el caso del tercer grupo, formado por los dos tríos de violines, sobre la base interválica de cuarta justa aumentada $\frac{1}{4}$ de tono, hay un material parecido al del primer grupo. En ambos tríos se forma un contrapunto interno, sin embargo, a diferencia del primer grupo, este contrapunto desemboca en otros gestos contrastantes, sonidos en trémolo que descienden al *piano* y quedan acordes al *mezzo piano* hasta terminar en pianísimo. (Ejemplo 123)

Ejemplo 123.

El ámbito permanece fijo, pero se expone en formas gestuales contrastantes, contrapunto denso que parte del *forte* y va al fortísimo, acordes en trémolo que parten del fortísimo y descienden al *mezzo piano* y finalmente acordes ligados que descienden al pianísimo. Este grupo introduce un factor que lo modifica lentamente, cada vez que ataca de nuevo hace un acorde fortísimo alternado por silencio y comienza el ciclo gestual descrito anteriormente. En cada nuevo ataque hay más silencio entre el acorde y la secuencia gestual y esta queda más desplazada al punto que en el compás 138 desemboca al acorde que inicia el compás 139. A partir de acá comienza

cada vez a acortarse y es sustituida por zonas de un coral que se une a los contrabajos, formando en esos compases un grupo más homogéneo. (Ejemplo 124)

39

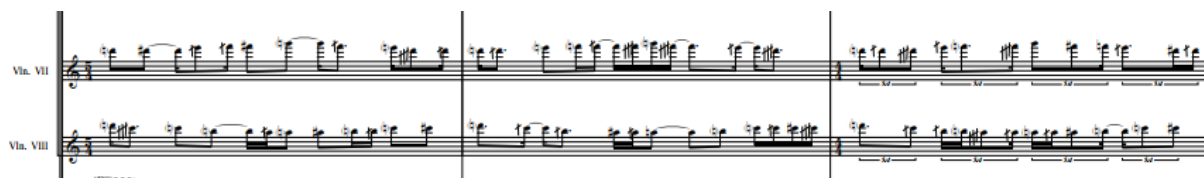
The image displays a musical score for seven violins, labeled Vln. I through Vln. VII. The score is written on seven staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 4/4 time. The first system (measures 115-123) shows a dense texture with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *f*, *ff*, *mp*, and *p*. The second system (measures 124-132) shows a more sparse texture with longer notes and rests. Dynamic markings include *ff* and *p*. The score is divided into two systems by a vertical line.

Ejemplo 124.

Toda esta sexta parte puede ser dividida en varias secciones. La primera sección desde el principio en el compás 115 hasta el compás 123. En esta sección sólo contemplamos el material del primer grupo, vemos la formación en germen de lo que será el gran contrapunto de 18 voces, material central de toda esta parte. En esta primera sección llegamos a ver la suma de 8 voces, ya teniendo completo el sexteto de los violonchelos con dos violas.

La segunda sección es a partir del compás 124, donde entran los otros dos grupos contrastantes. En toda esta sección la columna vertebral del contrapunto del primer grupo sigue ampliando su ámbito hasta completar las 18 voces que cubren un extenso registro, y simultáneamente se van desarrollando los materiales contrastantes de los otros dos grupos. La tercera sección comienza en el compás 142 cuando los violines del tercer grupo forman un coral siguiendo paralelamente a los contrabajos y el primer grupo comienza su camino de desintegración. Comienzan los violonchelos terminando en los unísonos de las parejas de dúos, así poco a poco van quedando las voces en registro agudo del primer grupo.

Finalmente, la cuarta sección, que podemos clasificar como sección de enlace, comienza en el compás 157. En esta sección todos los grupos terminan bruscamente y quedan solo dos violines que extienden y desarrollan el material del primer grupo (donde ellos pertenecían, en los registros que ellos ocupaban) pero cambian las unidades rítmicas primeramente a semicorcheas y posteriormente a semicorcheas de quintillo. (Ejemplo 125)



Ejemplo 125.

Recordemos que estos dos violines vienen de un material fijo en tresillos de corchea y en un ámbito interválico fijo. El ámbito y el registro permanece igual pero las unidades rítmicas se aceleran hasta que remata el sexteto de violines con un contrapunto fortísimo que cierra y abre a la última parte de la obra. (Ejemplo 126)

Ejemplo 126.

Simone Weil al final del texto “Sobre el Pater”, expone una idea muy importante en su pensamiento y en su concepción teológica del mundo. El bien puro está completamente lejos de cualquiera que quiera mancharlo. El juego binario entre el mal y el bien no es posible con un bien puro, para ella, este supuesto bien que se contrapone al mal, es un bien degradado. El bien puro mantiene una distancia infinita, el misterio cristiano de la Trinidad es fundamental para Weil en esta concepción del bien y la distancia.

El material del contrapunto de las 18 voces pretende ser una imagen de esta distancia y de esta eternidad. Siguiendo y extendiendo en el tiempo ese cambio de la atención, permaneciendo con aceptación en nuestros límites donde nace la súplica que nos constituye, quizás el Padre desde

su infinita misericordia nos regala un momento espiritual distinto e inclasificable como experiencia. Weil ciertamente dio fe de varias experiencias sobrenaturales en su corta vida. En esta parte nos inspiramos en esta experiencia de desborde, donde nuestros límites de sensación son sobrepasados. La imagen general de toda esta sexta parte se sostiene por ese gran crescendo o suma interna del contrapunto de 18 voces. Los grupos de los contrabajos y los tríos de violines le aportan ese contraste a ese desgarramiento momentáneo, donde nuestra condición natural experimenta algo nuevo e inaudito. Volviendo al material musical del gran contrapunto, notamos que tiene similitudes con el material del quinteto de violonchelos de la primera parte, que a su vez tiene similitudes con el material que reaparece en la quinta parte igualmente en el violonchelo creando un equilibrio entre los solos de contrabajo y el violín, para finalmente exponerse y abrirse a 18 voces en esta sexta parte.

5.3.8. Séptima parte: “Felicidad y pureza”

En esta última parte el conjunto completo de la orquesta se subdivide en grupos a partir del acorde inicial. Dicho acorde expone la serie de alturas completa, a partir de acá, cada instrumento queda totalmente sujeto a ese sonido que expuso de la serie, exceptuando el sexteto de los primeros violines que se abre desde el unísono en el Do⁷ sobreagudo a un *cluster* por $\frac{1}{4}$ de tono. (Ejemplo 127)

VII. FELICIDAD Y PUREZA

GRUPO 1

The musical score is written for a group of instruments, likely strings, in a 2/4 time signature. It consists of 24 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section contains 12 staves, and the second section contains 12 staves. The notation is complex, with many notes and rests, and includes dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *f*, and *fff*. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4.

Ejemplo 127.

Los distintos grupos van a funcionar como bloques de acordes fijos que entran y salen, creando una continua formación y variación de la totalidad de la serie. En el primer acorde general vemos la serie expuesta en orden continuo en cada instrumento, el grupo de los contrabajos toca los primeros cuatro sonidos, el sexteto de violonchelos los siguientes seis sonidos y así hasta completar todas las alturas básicas con el segundo sexteto de violines. En este acorde están las 22 alturas básicas de la serie, y a continuación comienzan a formarse los distintos grupos de instrumentos.

El primer grupo está formado por tres contrabajos (contrabajos I, III y IV), el segundo formado por un contrabajo y dos violonchelos (contrabajo II, violonchelos VI y IV) el tercer grupo está formado por cuatro violonchelos (V, III, II y I) el cuarto está formado por tres violas y dos violines (violas VI, IV y II y violines XII y X) el quinto grupo está formado por tres violas y cuatro violines (violas V, III y I y violines XI, IX, VIII y VII) y finalmente el sexto grupo está formado por seis violines (VI, V, IV, III, II y I). Este último grupo se diferencia del resto porque desborda las alturas de la serie básica, al igual que los cuatro contrabajos de la primera parte de la obra. El sexteto forma un *cluster* por $\frac{1}{4}$ de tono que sobrepasa las alturas de la serie, en este caso permanecen en dos *cluster* fijos que se alternan, el primero comienza en el Do7 sobreagudo y el segundo en el Re#7 sobreagudo. En cambio, en los primeros cinco grupos la serie se reparte formándose grupos de acordes igualmente bastante homogéneos en su composición interválica.

El primer grupo (contrabajos I, III y IV) mantiene un acorde por cuartas justas a partir del Do2 del IV contrabajo. (Ejemplo 128)

The image shows a musical score for four double basses, labeled DB I, DB II, DB III, and DB IV. Each part is written on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *ppp*, *p*, and *pp*. There are also articulation marks like accents and slurs. The score is organized into measures by vertical bar lines.

Ejemplo 128.

El segundo grupo (contrabajo II, violonchelos VI y IV) mantiene un acorde por cuartas justas aumentadas $\frac{1}{4}$ de tono a partir de la altura Fa aumentada $\frac{1}{4}$ de tono. (Ejemplo 129)

Ejemplo 129.

El tercer grupo (violonchelos V, III, II y I) se forma sobre la base de un acorde de cuartas justas, pero incluye una altura intermedia que forma una segunda mayor y una tercer mayor, aunque sobresalen las cuartas justas básicas del acorde. (Ejemplo 130)

Ejemplo 130.

El cuarto grupo (violas VI, IV y II y violines XII y X) mantiene un acorde por cuartas justas aumentadas $\frac{1}{4}$ de tono. (Ejemplo 131)

Example 131 is a musical score for a string ensemble. It includes staves for Violins X, XI, and XII, and Violas I, II, III, IV, V, and VI. The music consists of a series of chords, with dynamic markings such as *mp*, *ppp*, *pp*, and *mf*. Hairpins indicate crescendos and decrescendos across the measures.

Ejemplo 131.

Y el quinto grupo (violas V, III y I y violines XI, IX, VIII y VII) mantiene un acorde de cuartas justas. (Ejemplo 132)

Example 132 is a musical score for a string ensemble. It includes staves for Violins VII, VIII, IX, X, XI, and XII, and Violas I, II, III, IV, and V. The music consists of a series of chords, with dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *mf*, and *p*. Hairpins indicate crescendos and decrescendos across the measures.

Ejemplo 132.

Toda esta clasificación en grupos de acordes es muy importante porque veremos que funcionan siempre en bloques que entran y salen como si de un instrumento solo se tratara. Cada grupo hace emerger una parte o sección de la totalidad de la serie, es como si extendiéramos un acorde típico de final de obra, sobre sí mismo. Esa extensión y esa desproporción quiere ser un símbolo

de la felicidad al constatar la pureza del bien, con la que Weil termina el texto. Ella nos introduce o nos redescubre el misterio de la felicidad cristiana. Al saber que el bien puro está más allá de toda mancha nos conducimos al misterio del reino de Dios. Ese misterio que Jesús en las parábolas compara con un grano de mostaza o qué Weil imagina como una gota de agua pura que se filtra entre las rocas. Esta última parte de la obra, detenida sobre sí misma es una invitación a la felicidad de la contemplación, a la felicidad y a la paz que emerge en esos momentos donde al parecer no pasa nada. Es una invitación a redescubrir el misterio de los ideales puros de Bien, Verdad, Justicia y de la Belleza que resplandece desde esta relación.

5.3.9. Conclusión

Como hemos podido ver a lo largo de las explicaciones sobre las distintas partes de la obra orquestal, cada una de las partes pretende remitir a la secuencia de argumentos que nos narra Weil en el primer párrafo del texto sobre el Padre Nuestro. Si bien es una obra continua creemos importante esta relación simbólica que fuimos narrando en la descripción de cada parte. De hecho, pensamos que el oyente debería tener un programa con los títulos y una breve explicación conceptual que ayude a aproximarlos al pensamiento de Weil, y además el texto completo de Weil (el párrafo inicial que trata sobre el primer verso de la oración).

La acentuación de la concepción teológica de Weil recae en la ausencia del Padre acá abajo, una ausencia clara y objetiva desde la mirada común del propio ser humano, desde su soledad primigenia. La ausencia de imposición del Padre implica que se abre un vacío infinito entre Él y nosotros. Para Weil este espacio es la posibilidad de la autonomía del hombre que revela el infinito amor del Padre, al dejarnos la posibilidad de buscarlo o no, de participar del misterio de su amor o de simplemente no reconocer nada más que lo que “perciben” y “dominan” nuestros estrechos sentidos naturales. Sin embargo, Weil comienza el texto declarando nuestra pertenencia a Él, “Somos suyos”, nuestra realidad es solo comprensible desde la aceptación de este misterio de amor. Cambiar la mirada es una necesidad y un camino para encontrar el amor que nos constituye, y el concepto de atención de Weil es la raíz de su propuesta y la matriz del desafío que ella intenta hacer visible a la humanidad.

Como hemos dicho en varios momentos de la tesis, estas obras no pretenden ser modelos o arquetipos de relación con el pensamiento de Weil transpuesto arbitrariamente a formas sonoras. Mucho menos pretende ser un arquetipo de estilo. Si argumentamos y exponemos las relaciones entre el pensamiento de Weil y las decisiones en el ámbito musical de las obras, lo hacemos sin pretender unilateralidad. Como toda tesis exige justificación y la mayor neutralidad, tratamos

de tomar distancia del propio camino creativo desplegado bajo la inspiración y siguiendo el proceso de profundización en el pensamiento y los escritos de Simone Weil.

Si nos alejamos e intentamos por un momento enmarcar las obras de la tesis en el complejo contexto histórico del arte y sobre todo, a partir del surgimiento de las vanguardias, constatamos con perplejidad una niebla espesa e indefinible. Si bien, siempre fue tremendamente complejo crear algo y verlo en perspectiva histórica como algo que aporta y que por lo tanto adquiere un valor, en este caso en la historia del arte musical, hoy más que nunca, y después de la experiencia de las vanguardias y del arte musical del pasado siglo se hace tremendamente complejo establecer un marco de valores arquetípicos.

Las vanguardias musicales intentaron establecer arquetipos y caminos, sin embargo, vemos cómo lo que parecía aclarar y direccionar los esfuerzos terminaba siempre roto, explotaba en pocos años y muchas veces por el mismo impulso de sus principales promotores. Los cánones y las reglas establecidas como criterios y modelos rápidamente eran contrastados y expandidos en el mejor de los casos hasta que finalmente desaparecían como normas de aceptación. Quizás la condición común de todos estos movimientos fue su final, en donde siempre permanecía como centro nuevamente la pregunta: ¿Qué es lo que debemos componer, y cómo lo hacemos? ¿Qué es lo que tiene sentido histórico hacer? ¿Desde dónde podemos juzgar el valor de este u otro arquetipo o modelo de composición?

Estas y otras muchas preguntas inauguraron muchos movimientos artísticos y musicales del pasado siglo, que intentando responderlas se lanzaron y crearon enormes caudales de obras y postulados teóricos, sin embargo, después de un tiempo, emergían nuevamente las dudas, algunas veces, destruyendo los cánones recién inaugurados. Incluso en algunos compositores como Stockhausen o Ligeti, fueron preguntas que inauguraban obras y estas obras emergían como respuestas parciales pero que se agotaban y necesariamente volvían al silencio inicial irresoluble.

De nuestros conocimientos de historia de la música sabemos que, si bien estas preguntas son eternas en general, en muchos momentos históricos parecieron resueltas con respuestas claras y aceptadas en su mayoría. Respuestas que marcaban un horizonte peculiar, una frontera entre lo que podemos aceptar como bien hecho. Desde este horizonte con límites claros, emergía un arquetipo de valoración que posibilitaba la comparación y finalmente la jerarquía competitiva. El acontecimiento podía ser algo social porque se enmarcaba en ese apretado horizonte. Todavía hoy valoramos y construimos una historia musical occidental desde arquetipos competitivos en

donde a veces una pequeña disonancia es un símbolo de supuesto progreso sobre la norma y por lo tanto hace de esa obra algo especial y significativo en la historia.

En el surgimiento de los distintos movimientos de vanguardia musical vemos cómo a pesar de las disímiles respuestas a las preguntas fundamentales, permaneció la idea de progreso y evolución, como arquetipo de valoración. Pero, al ser expandido todos los márgenes de lo establecido, la hipersensibilidad que existía en esas épocas y que reaccionaba ante la sorpresa ha dejado de ser un fenómeno social generalizado. Por lo tanto, la posibilidad de la intrepidez de lo nuevo, lo que rompe o lo que expande se ha debilitado y diversificado, por lo visto, definitivamente. Cada gesto que aparenta novedad, progreso y evolución, solo resplandece unos instantes y nunca de forma general, y si queda resplandeciente algún tiempo más, es en reducidos grupos por lo general de especialistas. En este contexto de incertidumbre, rodeados de disímiles moldes posibles y de disímiles rupturas de estos moldes, resulta ciertamente muy complejo pisar tierra y decir hemos llegado, acá podemos edificar algo necesario y relevante.

En el corazón mismo de este conflicto, que tampoco es de ahora, no es un conflicto “nuevo”, aparece la figura de J. Cage y nos invita a otra experiencia o definición de la música. Como ya ahondamos en el tercer capítulo de la tesis, Cage nos invita a definir la música desde un sujeto particular, no desde un sujeto social conformado por el arquetipo. Este sujeto particular que somos cada uno en soledad, crea la obra o el acontecimiento desde su atención, Cage lejos de contestar esas preguntas fundamentales por lo general las devuelve. Es quizás este movimiento de humildad su principal postulado, su gesto nuevo que inaugura un arquetipo irreverente, y a su vez, reverente, ante todo. Una compleja o simple apertura, como se la quiera definir, pero una apertura definitivamente.

Cage nos invita al sacrificio de nuestra atención sin ofrecernos un “algo” específico, sin definirnos un contrato en donde esperamos un horizonte determinado de eventos. Esta pregunta que él nos lanza en ese particular momento histórico, rodeado de vanguardias, cánones y escuelas, la hace desde el propio escenario clásico, desde el propio teatro o desde la propia situación de público que espera recibir algo significativo. Si bien como gesto novedoso y como propuesta en ese marco específico ha tenido defensores y detractores hasta el día de hoy, nos interesa en este proyecto creativo pensar el lugar más que el contenido. ¿Será la sala de concierto el lugar idóneo para lanzar estas preguntas hoy? ¿Tiene sentido mantener los esquemas del concierto, cuando las obras han roto las convenciones establecidas y permanecen en un terreno

distinto en donde la comunidad de oyentes no puede encontrar un lenguaje que compartir y que los reafirme como comunidad?

Si bien no creemos tener una respuesta concluyente a estas interrogantes generales, sí proponemos una respuesta en el marco de esta tesis. Proponemos otro contexto para las obras de la tesis, no pensamos propicio el modelo del concierto sino algo más cercano a un retiro espiritual. En donde las obras musicales no sean ni siquiera algo central sino unas zonas o momentos de intercambio colectivo y como una extensión del silencio mismo del retiro. No es que con esto imposibilitemos la interpretación de algunas piezas o de la obra orquestal en el marco de un concierto tradicional, pero consideramos que su lugar es en otro tipo de espacio social.

Esto se debe en gran medida a que concebimos a la obra orquestal y las piezas para violín solo, como obras más cercanas a lo artesanal que a lo artístico. Obras que no son necesariamente relevantes en el horizonte del contexto actual, no constatamos nada nuevo ni nada que extienda o desarrolle algún canon o movimiento musical. Mas bien, vemos a estas piezas como esas imágenes de santos o de figuras prominentes que un hombre piadoso talla en madera, y que a pesar de su esfuerzo y compromiso se sabe limitado y tosco.

Reconocer estas obras más cerca de lo artesanal que de lo artístico es también algo liberador. Ese peso o tensión que proyecta la historia o las historias que conocemos es suspendido parcialmente y nos permite trabajar con cierta soltura. Nos devuelve quizás ese gozo del trabajo en sí, de la creación de algo en sí mismo sin recurrir a la angustia de la comparación y la competencia. Desde este contexto personal y mediocre, interviene el pensamiento de Simone Weil, primero para sanar las heridas del combate entre el ego y la historia, pero no necesariamente para quedarnos en una zona de confort. Su pensamiento nos desafía porque nos propone una tensión constante, debemos atender más allá de las posibles respuestas circunstanciales que encontremos.

Finalmente consideramos que las obras de la tesis le proponen al sujeto un espacio de reconciliación. Una reconciliación porque no se le devuelve, por lo menos desde un ámbito social, el sacrificio de la atención que hicieron. Quizás la propuesta de reconciliarnos con esta situación nos ayuda o nos prepara hacia las múltiples formas o posibilidades de oración. Esa diversidad o multiplicidad que Weil ve contenida en el Padre Nuestro.

Bibliografía

Libros citados en la tesis:

- Boulez, P. (2008). *Puntos de referencia*. Barcelona, España: Editorial Gedisa, S.A.
- Cage, J. (2019). *El silencio*. Buenos Aires, Argentina: Cobra Verde.
- Nattiez, J. (2013) *Mito, ópera y vanguardias: La música en la obra de Lévi-Strauss*. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical.
- Nayar, A.J. (2004). *Naturaleza de la atención en el pensamiento de Simone Weil*. Tesis de licenciatura en filosofía. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina.
- Prigogine, I. & Stengers, I. (1997). *La nueva alianza: Metamorfosis de la ciencia*. Madrid, España: Alianza Universidad.
- Prigogine, I. (1991). *El nacimiento del tiempo*. Barcelona, España: Tusquets Editores, S.A.
- Weil, S. (1953). *La gravedad y la gracia*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.
- Weil, S. (1954). *Espera de Dios*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.
- Weil, S. (2006). *Sobre la ciencia*. Buenos Aires, Argentina: El Cuenco de Plata.
- Wishart, T. (2019). *Sobre el arte sonoro*. Quilmes, Argentina: Editorial, Universidad Nacional de Quilmes.
- Wisnik, J.M. (2015). *Sonido y sentido: otra historia de la música*. Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora.

Artículos citados en la tesis:

- Grisey, G. (1989). *Tempus ex machina*. Centro de Estudios Electroacústicos de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Versión del artículo original publicado en Entretiens Nro 8 septiembre de 1989. Recuperado de:
http://www.eumus.edu.uy/eme/ensenanza/EP/2008/2008_c/documentos/traducciones/Grisey_Tempus.ex.machina.pdf
- Steve, R. (1969). *La música como proceso gradual*. Centro de Estudios Electroacústicos de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Versión del original publicado por el Museum of American Art. Recuperado de:

<http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/composicion/complementarias/Reich-La-musica.pdf>

- Stockhausen, K. (1955). *Cómo transcurre el tiempo*. Centro de Estudios Electroacústicos de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Artículo original publicado en Die Reihe, Vol. III, Pensylvania, 1959. Recuperado de: <https://musicacontemporanea.wordpress.com/2011/12/06/karlheinz-stockhausen-como-transcurre-el-tiempo/>
- Stockhausen, K. (1959). *Estructura del tiempo vivencial*. Revista LULU Nro 4, fragmentos del original publicado en Die Reihe, vol. II, Viena, 1955. Recuperado de: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Stockh.htm>
- Truax, B. (1996). *Paisaje sonoro, comunicación visual y composición con sonidos ambientales*. Contemporary Music Review, 1996, Volumen 15, Parte 1. Traducción: Grupo Paisaje Sonoro. Recuperado de: <https://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/truax.html>.
- Truax, B. (2000). *La composición de paisajes sonoros como música global*. Soundscape Conference, Trent University, Pterbought, Ontario. Recuperado de: [La-composición-de-paisajes-sonoros-como-música-global-B.-Truax.pdf \(icesi.edu.co\)](http://www.icesi.edu.co/la-composicion-de-paisajes-sonoros-como-musica-global-B.-Truax.pdf)

Otra bibliografía consultada:

- Adorno, Th.W. (2008). *Monografías musicales. Obra completa, 13*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Adorno, Th.W. (2009). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Obra completa, 14*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Agawu, K. (2012). *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia Editora.
- Almanza, R. (2008). *Elíseo DiEgo: el juego de diEs?* La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Ambrosio, S. (1953). *Los sacramentos y los misterios*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Platin.
- Anónimo. (2013). *El peregrino ruso*. Santa María, Buenos Aires, Argentina: Clásicos de Espiritualidad Cristiana.
- Ball, P. (2010). *El instinto musical. Escuchar, pensar y vivir la música*. Madrid, España: Turner Publicaciones. S.L.

- Balthasar, H.U.V. (1955). *La esencia de la verdad*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.
- Basso, G. (2006). *Persepción auditiva*. Quilmes, Argentina: Editorial Universidad Nacional de Quilmes.
- Bauman, Z. (2017). *Retropía*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Bergson, H. (2016). *La evolución creadora*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Cactus.
- Bonnet, F. J. (2020). *El infra-mundo*. Avellaneda, Argentina: Ediciones La Cebra.
- Cage, J. (2016). *Ritmo ETC*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Interzona Editora.
- Chion, M. (2019). *El sonido*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora.
- d'Ors, P. (2020). *Biografía del silencio*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg.
- Gianera, P. (2018). *Componer las palabras: ensayos sobre música y lenguaje*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones Gourmet Musical.
- Han, B.CH. (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona, España: Editorial Herder.
- Han, B.CH. (2019). *Ausencia. Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.
- Krenek, E. (1965). *Autobiografías y estudios*. Madrid, España: Ediciones Rialp.
- Monod, J. (1993). *El asar y la necesidad*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Planeta.
- Morton, F. (2017). *Pensamientos verticales*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Negroni, M. (2018). *Objeto Satie*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Editorial Caja Negra
- Oliveros, P. (2019). *Deep Listening: una práctica para la composición sonora*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Dobra Robota Editora.
- Orbón, J. (2000). *En la esencia de los estilos y otros ensayos*. España: Editorial Colibrí.
- Ortega, F. & Coleman, C. (2014). *Junto a Mozart: una lectura espiritual de sus grandes óperas*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Agape Libros.
- Ortega, F. (2012). *Pensar hoy la experiencia cristiana*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Guadalupe.
- Pärt, A., Restagno, E., Brauneiss, L., Kareda, S. (2017). *Conversaciones con Arvo Pärt*. Buenos Aires, Argentina: Templo en el oído.

- Prigogine, I. & Stengers, I. (1991). *Entre el tiempo y la eternidad*. Buenos Aires, Argentina: Alianza Universidad.
- Prigogine, I. (1993). *¿Tan solo una ilusión? Una exploración del caos al orden*. Barcelona, España: Tusquets Editores.
- Prigogine, I. (1996). *El fin de las certidumbres*. Santiago de Chile, Chile: Editorial Andres Bello.
- Ross, A. (2009). *El ruido eterno*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral, S.A.
- Rowel, L. (1985). *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Russolo, L. (2018). *El arte de los ruidos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Dobra Robota Editora.
- Sabugal, S. (1982). *El padrenuestro en la interpretación catequética antigua y moderna*. Salamanca, España: Ediciones Sígueme.
- Schafer, M. (2012). *El nuevo paisaje sonoro: un manual para el maestro de música*. Buenos Aires, Argentina: Melos.
- Stein, E. (2020). *Los caminos del silencio interior*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Bonum.
- Stuckenschmidt, H.H. (1979). *Arnold Schönberg*. La Habana, Cuba. Editorial Arte y Literatura.
- Tarkovsky, A. (2002). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid, España: Ediciones Rialp, S.A.
- Trías, E. (2007). *El canto de las sirenas*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg, S.L.
- Wallis, R. (1968). *El tiempo, cuarta dimensión de la mente*. Buenos Aires, Argentina: Editorial El Ateneo.
- Weil, S. (2000). *Escritos de Londres y últimas cartas*. Madrid, España: Editorial Trotta.
- Weil, S. (2001). *Cuadernos*. Madrid, España: Editorial Trotta.
- Weil, S. (2010). *La condición obrera*. Buenos Aires, Argentina: El Cuenco de Plata.
- Weil, S. (2011). *Carta a un religioso*. Madrid, España: Editorial Trotta.
- Weil, S. (2014). *Reflexiones sobre las causas de la libertad y la opresión social*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Godot.
- Wolff, F. (2022). *¿Por qué la música?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Serie Gong.