

UNIVERSIDAD DE PARIS VIII
Departamento de Música

[Título:] “**BRINDIS**”

[Subtítulo:] *Una mirada a los juegos desgarradores del arte.*

Tesis de doctorado en Estética y Ciencias del Arte
presentada por Eduardo Kusnir, bajo la dirección del
Profesor Daniel Charles

Versión original en francés: París, noviembre de 1974
Revisión y traducción al español por el autor: Buenos Aires, 2005

Carta a Daniel Charles

París, 13 de enero de 1974

Profesor Daniel CHARLES :

Esta carta va acompañada de una docena de BRINDIS que han sido seleccionados cuidadosamente para representarme. Ante usted y, eventualmente, ante un jurado universitario. Tiemblo ante la idea de que ellos (los Brindis) me defiendan. Pero ya no puedo dar marcha atrás, a menos que... ¿Son ellos suficientes como para sostenerme? En caso de respuesta negativa, en su opinión ¿que puedo hacer para remediarlo?

Quisiera saber con exactitud que piensa usted de fijar desde ya algún día del mes de marzo como fecha de la DEFENSA. Para esa ocasión no estaría mal que el onceavo de los BRINDIS (Brindis 11) sea EJECUTADO, lo cual ocuparía buena parte de la ceremonia, distraería a la gente, permitiendo a los otros escabullirse, y así salvarse.

Y para completar esta primera presentación de mi representación, voy a enviarle algunas breves indicaciones biográficas: El Primer BRINDIS (Brindis 1) nació hacia finales de 1971 en Bélgica; al poco tiempo fue "ejecutado" en un festival de música contemporánea en Suiza. (...) El Decimosegundo BRINDIS (Brindis 12) es reciente, y es de esperar que asuma las responsabilidades en concordancia con la misión que le he confiado. ¿Existe en su criterio alguna relación entre el BRINDIS 7 y mi antiguo oficio de director de orquesta, considerando las ciento noventa y ocho veces que dirigí El lago de los cisnes, durante aquellos años locos en que fui director musical de una cierta compañía de ballet? Usted dirá. Seguramente notará mi tendencia a integrar en las obras a los niños, a los ancianos y hasta a los animales... Sé que mis amigos de ultramar están impacientes por saber lo que usted vaya a comentar sobre el 11, en el cual el señor y la señora CALUSIO se sienten grandes protagonistas. Es que ellos están lejos y la distancia produce a veces un sentimiento de irrealidad muy sincero...

Bueno, acabo de terminar esta breve introducción, lo que me da el derecho de retirarme. Lo hago con placer y con la esperanza de dejar el lugar a una mejor compañía.

P.D. Debido a que las partituras no entran en sus pequeños sobres, me he visto obligado a recortarlas en trozos para evitar verlas desagradablemente dobladas. Originalmente cada hoja contenía dos BRINDIS completos, uno al anverso y otro al reverso.

Nueva carta a Daniel Charles

París, 22 de agosto de 1974

Profesor Daniel CHARLES :

Me siento obligado de remitirle el presente BRINDIS, ya que aquellos que le envié en enero pasado resultaron insuficientes. Sin embargo éste –que es una tesis de doctorado en Estética– se basa en los otros, aquellos que son una colección de piezas de teatro musical. Me pregunto si este nuevo BRINDIS (mi tesis entera) es la suma de los anteriores pero con diferente presentación. ¿Usted cree?

*Dar a conocer los procesos de gestación ha sido mi objetivo. Anteriormente, bajo la apariencia de trozos de papel (las partituras recortadas para no plegarlas) acompañados de instrucciones de ejecución, intenté representar el resultado de un camino ya recorrido (por mí, ciertamente). Es decir, la “obra” como resultado. Ahora, en cambio, es **el camino** lo que prevalece y que por lo tanto será iluminado y enfocado en lo posible.*

¿Qué procedimientos para ello se emplearon? Oh, Profesor Charles, no siempre honestos... Me refiero a la publicación de cierta correspondencia de carácter privado y de encuestas confidenciales que pudieran involucrar la reputación de algunas personas. Si decidí asumir esos riesgos fue porque estimé esas revelaciones como indispensables, incluso inevitables.

*Mi correspondencia –en especial **las cartas que recibí**– me sirvió de importante impulso para mis actuaciones. Fue, sin duda, mi sostén. Note que yo solo no escribí estas páginas. Es algo compartido, que merece ser honrado.*

*Usted observará que esta obra está dividida en partes, cada una de las cuales corresponde a uno de los BRINDIS (la colección de piezas de teatro musical). ¿Cuál es la razón de dar a cada parte un nombre de “**máquina**”? El empleo de ese término se explica en cada ocasión. Usted encontrará la descripción de diferentes **modos de funcionamiento** en las páginas que siguen...*

Ahora tengo muchas ganas de callarme. Permítame hacerlo. Antes, quisiera desearle una lectura agradable, al tiempo que me excuso por haber insertado una profusión de fechas, que no tienen de por sí ningún valor simbólico, ni constituyen laberinto alguno. Son sólo la disposición en el tiempo y en el espacio de referencias, según la proyección real de los acontecimientos sobre mi pensamiento.

Eduardo Kusnir

INTRODUCCIÓN

Interacción. Campos operativos...

Una composición sobre una tela reproduciendo las imágenes de un cenicero y un violín –ambos apoyados sobre un taburete– podría muy bien llamarse “Naturaleza muerta con cenicero y violín”. La presencia fuera del cuadro de un *violinista* con un arco sería inútil si su intención fuera la de tocar *ese violín*; del mismo modo que un *paseante*, cigarrillo en mano, no debería arrojar las cenizas sobre la imagen del cenicero (a menos que su propósito fuera el de perforar maliciosamente la tela). Es que las reglas del juego, impuestas tácitamente tanto al violinista como al paseante, son las de la *contemplación*. El violín y el cenicero actúan sobre el violinista y el paseante fumador, quienes son graciosamente “tocados” (involucrados) por aquello que parecería no dejarse tocar: *ese violín, ese cenicero*.

Si al lado del cuadro en cuestión, otra tela se encuentra expuesta para ser contemplada, nuestro violinista, e igualmente el paseante, seguirán con su frustración de no poder tocar el violín ni arrojar las cenizas *dentro de la obra*, ahora con el agravante de que las reglas del juego convencionales (¿narcisistas?) que conciernen la recepción sucesiva de *dos* cuadros, indican que para apreciar enteramente las cualidades de uno de ellos hay que esconder momentáneamente las impresiones que dejó sobre nosotros el otro. No hacerlo equivaldría a aceptar una acción recíproca entre ambos (como si fueran dos imágenes transparentes superpuestas) que interferiría sobre una verdadera visión separada, individual e independiente de cada tela.

En general, los artistas productores de obras de arte reclaman la delimitación de los campos operativos (las fronteras con su guardafronteras), en los cuales van a ejercer su autoridad, jugando a inventar órdenes y normas que regirán los elementos a instalar. Es cosa sabida que la invención se apoya a menudo en operaciones lógicas de cálculo. Sin embargo, el rol de dicha invención, así como el de la previsión en la producción de obras, varía notablemente según la posición asumida por los productores.

Los profesionales del cálculo se esfuerzan por medirlo todo, y para ello precisan, demuestran, evalúan, disponen, arreglan, pero sobre todo *prevén*, ya que el “fruto” (el resultado) debería provenir de la armoniosa unión entre la medida y la previsión.

Los hay también aquellos que, al tiempo que miden mucho menos, no obstante siguen considerando al “fruto” como producto armonioso de la medida, la previsión y –curioso aditivo– la *imprevisión*.

Mi propia experiencia en los llamados “BRINDIS” –como se constatará más adelante– me señalan el sin sentido de imaginar previamente cualquier “fruto”, es decir, un resultado previsible. Y, francamente, proponerme un objetivo a alcanzar, como algo fijo e inamovible, tampoco me resulta estimulante, por lo que he renunciado de antemano a ello. No obstante *nunca renunciaré a la exactitud*. ¿Cómo se explica? Puede parecer paradójico (y tal vez lo sea), pero necesito la *exactitud* para la elaboración estratégica de la imprevisibilidad y sus obstáculos. El emplazamiento de las imprevisibilidades se asemeja a la colocación de minas en un campo que será recorrido según las instrucciones que emanan de los “Brindis”. Es parte fundamental de mi trabajo de composición.

Intercambio epistolar y campos penetrables. Reflexiones...

La preocupación de delimitar cada campo de operaciones se manifiesta en la obra a través de su forma exterior (su formato), su envoltura. Probablemente la “Naturaleza muerta con violín y cenicero” se haya circunscrita en un rectángulo. Su marco (su envoltura) adquiere el valor de un

agregado geométrico de protección, con funciones de favorecer el aislamiento de la superficie que defiende. Representa un autobloqueo.

“**Duchamp** fue (...) el primero en utilizar para sus composiciones soportes transparentes (*La machacadora de chocolate*) que permiten reducir la separación entre la obra y su entorno: lo que la transparencia deja ver forma parte de la obra al mismo nivel que lo pintado en la placa de vidrio.”¹

...Y así la envoltura geométrica se esfuma. Nuestro violinista podría entonces descubrir sobre el vidrio al paseante, si éste se ubica detrás, y viceversa. Pero ni el uno ni el otro tendrán acceso al chocolate, ni lograrán machacarlo, a menos que entren ambos, incluyendo su entorno, en el campo operativo de *La machacadora* y se les autorice a hacerla funcionar. La pregunta es: ¿Están dadas las condiciones para que por fin el violinista haga sonar el violín?

“...con el *Molino de café* (1911), al posibilitar la rotación de la manilla, Duchamp animó una naturaleza muerta...”²

Si ingresasen el violinista y el paseante al medio animado del *Molino de café*, no veo impedimento para que ellos hagan girar la manilla y que **también realicen otras actividades tendientes a animar el medio, por ejemplo tocar el violín.**

Ahora supongamos que los dos Duchamp –el *Molino de café* y *La machacadora de chocolate*– se ubican uno frente al otro. A *La machacadora* la ponemos entre el violinista y el paseante, y a éste le hacemos girar el *Molino*. ¿Cómo funcionaría el conjunto? (fig.1)

Desde el punto de vista del violinista:

Mientras él está tocando la música de Mozart, en *La machacadora de chocolate* aparecen las imágenes del *Molino de café* y del *paseante*, que hace girar la manivela del molino.

fig.1

paseante violinista

Desde el punto de vista del paseante:

Mientras él esta girando el *Molino* y escucha la música de Mozart, en *La machacadora de chocolate* aparece la figura del *Violinista* moviendo el arco.

¹ Philippe Torrens: “La pintura americana”... John Cage. Casa de la Cultura de Nevers y de la Nièvre, cuaderno 2 (1971-72), p.96.
² S. Alexandrian: “El arte surrealista, p.35. Fernand Hazan editor.

¿Podría asegurarse que el estado de interdependencia entre nuestros dos personajes –el paseante y el violinista–, no es importante? ¿Logrará el violinista mantenerse indefinidamente insensible a las rotaciones (¿rítmicas?) del molino, y, por otro lado, el “tempo” de los giros que imprime el paseante al machacar el chocolate no se verá de alguna manera influenciado por el encanto de la música de Mozart... y hasta por los gestos entusiastas del violinista?

(Conclusión:) **La machacadora no necesita de una manija para animarse: el violinista, el molino, el paseante y la machacadora, se animan unos a otros, unos con otros dentro de un mismo campo operativo. Todos comparten la misma envoltura, y la deforman sin cesar.**

Percibo que *la machacadora de chocolate* se convierte para el violinista en una *contra-partitura*, que amablemente le invita a leer-tocar un Mozart singular.

Nueva demostración. El arma del cigarrillo...

Intentemos en la siguiente experiencia instalar la “Naturaleza muerta” (la tela con el **cenicero** y el **violín**, apoyados sobre un **taburete**) en alguna parte, por ejemplo detrás del *violinista* (fig. 2). Llegado a este punto, cabe preguntarse qué se pretende con estos movimientos introductorios que no deberían ir más allá de una síntesis teórica para establecer un territorio, sus fronteras y lo que se vislumbra del otro lado. A eso voy. Si logro montar un nuevo dispositivo y lo pongo en cortocircuito, le esencia de mis intenciones se desprenderá tan fácilmente como una manzana madura de un árbol. Para ello es necesario examinar las consecuencias de esta nueva demostración:

Partamos de las premisas siguientes:

fig. 2

- | | | |
|--|-------------------------|---------------|
| a) Según el esquema de la fig. 2, se distinguen dos Duchamp y una “Naturaleza muerta”. El vidrio de la “Machacadora de chocolate” está ubicado en el centro, separado de la “Naturaleza muerta” por el violinista. Del otro lado, el paseante da vueltas a la manivela del molino. | paseante con cigarrillo | violinista |
| | “Molino” | “Machacadora” |
| | | “Nat. muerta” |
- b) La “Naturaleza muerta” es una obra bloqueada. Para ser “ella-misma” necesita estar aislada de su entorno. Respira (suspira) mientras es contemplada desnuda, evitando que otros compartan su envoltura y se introduzcan bajo sus sábanas.
- c) Los Duchamp no presentan problemas para dejarse incorporar en cualquier envoltura. ³
- d) El violinista –sin desplazarse– toca Mozart detrás de su “contra-partitura” (la “*machacadora de chocolate*”).

³ Un ejemplo es su “Boite en valise” (1942): montaje de fotografías, facsímiles y de sus propias obras en tamaño reducido. Museo de Arte de Filadelfia.

- e) El *Paseante*, además de hacer girar la manivela, camina y fuma.
- f) Hay una sola envoltura para todos.

¿Y ahora qué pasa?

Desde el punto de vista del Paseante:

Mientras que él gira la manivela, sobre (el vidrio de) la “Machacadora de chocolate” surgen el violinista con violín y la “Naturaleza muerta con violín y cenicero”. Sin embargo, mientras él pasea portando el cigarrillo, su visión cambia: al pasar delante de la “Naturaleza muerta” puede observarla plenamente; si gira hacia el violinista, ve a éste sobre la “Machacadora”, pero en cambio no está seguro qué es lo que toca. Le parece confuso. Escuchar lo vuelve inseguro.

Desde el punto de vista del Violinista:

Sobre la “Machacadora de chocolate” surge el “Molino de café”, a veces con el *paseante* dándole vueltas a la manivela, otras veces sin *él*. Esto le provoca una sensación de inestabilidad (el apoyo temporal de su *contra-partitura* desaparece durante las detenciones del “Molino”).

*Usted me pregunta en una de sus cartas qué tengo yo en contra de la pintura. Y bien, mi querido amigo, mi única arma contra la pintura es el cigarrillo, y es con el cigarrillo que me propongo destruirla.*⁴

En el presente dispositivo, el funcionamiento del violinista depende de su violín, de Mozart y de su *contra-partitura*. Esta última luce muy variable, fluctuando según la velocidad de giro de la manivela del “Molino de café”, “Molino” que se detiene cada vez que el paseante se retira. Además, el paseante no sólo pasea sino que también fuma. Una cadena de relaciones (vínculos) ***cigarrillo-mano-manivela-molino-paseo***, engancha al ***violinista-Mozart-violín-machacadora***.

Las cenizas...

*Mi querido Dubuffet,
Volviendo al cigarrillo, me propongo insistir al respecto, para hacerle sentir su carácter fundamental y decisivo. Porque al afirmar en su última carta que el ejemplo del cigarrillo “conciérne más al cuadro que a la pintura” muestra que usted no le otorga la importancia debida.*⁵

⁴ W. Gombrowicz: carta a Dubuffet (extracto). La Opinión, Buenos Aires.
Fecha de la carta: 14 de julio de 1968.

⁵ Idem. Fecha de la carta: 28 de julio de 1968.

Las *cenizas* y el *cenicero*...: dos eslabones que quedaron fuera de la cadena por ahora. ¿Cómo llegar hasta el cenicero, encuadrado en la “Naturaleza muerta”, y cuáles serían los efectos de su enganche eventual? Son interrogantes que se irán tratando, y también

La alimentación del dispositivo: cigarrillo, pan y fascinación...

*Mi querido Gombrowicz,
Declaro que es falsa la idea de que el pan
es más legítimo que el cigarrillo. El pan,
al igual que el cigarrillo es un bien
adquirido, agarrado desde tiempos más
remotos, pero usando un mecanismo
idéntico. La criatura indiferenciada de la
cual desciende el mamífero humano, no
se preocupaba ni por el uno ni por el
otro. ¡Ofrezca pan a una araña, a una
mariposa! (...) Fascinado por el pan, el
hombre se ha fabricado un estómago para
el pan. Lo primordial es la fascinación, el
mecanismo de la fascinación –la
fascinación por lo que sea– y el pan no
tiene más méritos para convertirse en
objeto de esa fascinación que otra cosa.
El mecanismo de la fascinación
perdurará en un futuro lejano que no
conocerá el pan, que fabricará estómagos
para cosas diferentes, ¿estómagos para
cigarrillos, tal vez? ⁶*

Como músico, me molesta hablar de música, si por ella se entiende el “reino del sonido”, la “fascinación” por el sonido, que supone condicionamientos (estómagos, según Dubuffet) impuestos por una cultura que sabe someter y sacar según su antojo panes y estómagos de su mágica galera, produciendo vítores y fervorosas aclamaciones de grandes y chicos. Se sospecha de los trucos, pero no se desconfía: ellos están perfectamente incorporados al ritual (del encanto).

*Yo siempre creí, a pesar de carecer de
lógica, a pesar del absurdo, en la
posibilidad de desgarrar, (al menos por
algunos instantes fugaces que uno podría
entrenarse para prolongarlos) el telón
del condicionamiento de la cultura. ⁷*

La pregunta es cómo desgarrar ese telón...

⁶ Dubuffet a Gombrowicz. Fecha de la carta: 20 de octubre de 1968. Misma fuente.

⁷ Dubuffet a Gombrowicz. Fecha de la carta: 16 de julio de 1968. Misma fuente.

*Recurriendo a técnicas de pensamiento
insólitas, muy empíricas y además
diversas.*⁸

¿Para poder dar pan a la araña?

*Técnicamente basadas sobre fallas (...),
sobre el choque entre dos objetos que se
incrustan el uno en el otro.*⁹

¿Para darle pan a la mariposa?

*Y aunque la lógica lo considere vicioso,
siempre tuve en mente la posibilidad de
dispararle a la cultura con su propio fusil.*¹⁰

Disparen sobre la música...

Me propongo exponer, a través de la siguiente anécdota, la manera en que una cultura “le dispara” a un público. Tuve el honor, hace ya algún tiempo, de dirigir una modesta orquesta sinfónica de provincia en un país caribeño. Supe que al programa impreso que se le distribuyó al público (y que luego guardé como reliquia), se le agregó una hoja suelta, cuyo texto copio con exactitud:

REGLAS DE CONDUCTA PARA UNA ESCUCHA Y UNA PRESENCIA CORRECTAS DURANTE UN CONCIERTO

- 1. Llegar a tiempo para ocupar sin demora los asientos.**
- 2. En caso de haberse uno demorado y que el concierto haya comenzado, no tratar de entrar en la sala, y menos aún intentar ocupar los asientos hasta que la pieza o la obra hayan terminado.**
- 3. Guardar silencio rápidamente apenas el director de orquesta (o el solista) haya hecho su entrada y se incline hacia el público.**
- 4. No aplaudir al terminar cada movimiento o cada parte de la obra.**
- 5. No susurrar con los vecinos, ya que resulta molesto para aquellos que tienen un verdadero deseo de escuchar el concierto.**
- 6. No llevar ni buscar procurarse pastelillos, galletas o cualquier clase de alimentos para consumirlos durante el concierto.**
- 7. No fumar en la sala. Esperar el intermedio para hacerlo fuera de la sala.**
- 8. No portar pulseras, brazaletes u otras joyas que producen ruidos al menor movimiento de la mano. Comenzada la música, no abrir ni cerrar ningún abanico, ni tampoco carteras con cierres ruidosos.**
- 9. No levantarse del asiento hasta que el director de orquesta o el solista se incline por última vez frente al público.**
- 10. No toser, especialmente en las pausas.**

¡Un interesante decálogo de contravenciones!

⁸ Idem.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem.

Por supuesto que no se trataba de una broma provinciana tercermundista. Sin esas “normas de comportamiento adecuadas” cualquiera pensaría que a la gente le gustaría hacer aquello que se le prohibía, dando lugar a la manifestación de dos culturas antagónicas: la del público salvaje, “no educado”, por un lado, y la que parecería exigir la música, por el otro. Imaginemos el enfrentamiento: la música disparando al público y éste a la música, a los músicos y al director...

Interrogantes:

1. ¿Cualquier público le hubiera tirado a cualquier música, y viceversa? Dicho en otros términos, ¿cualquier música es capaz de asimilar en sus entrañas (o en su estómago) los murmullos, los abanicos, los brazaletes, los omnipresentes cigarrillos?
2. En presencia de dos formaciones que se rechazan mutuamente, ¿qué hacer? (si uno decide intervenir). ¿Obligar a la mariposa a tragarse el pan?, ¿a embelesarse con el pan como si fuera una flor, o bien esperar..., esperar..., a que el estómago se transforme?

Vengo de mencionar un concierto y dos formaciones marcadas por culturas en desacuerdo. Tratemos ahora de no pensar más en términos de “formaciones” y “culturas”, sino en los pequeños elementos que habitan en su interior. Iremos hacia una **de-composición**, la cual consistirá en mezclar esos elementos dentro de un recipiente común, que llamaremos **el evento-concierto**, o bien “**el concierto escenificado**”: *la música, los músicos, el director de orquesta, el silencio, las reverencias, los “tics”, las ovaciones, los susurros, las toses, las galletitas, los brazaletes, los cierres ruidosos de bolsos y carteras, los instrumentos de la orquesta, el humo de los cigarrillos y los cigarrillos mismos, y –¿por qué no?– las mariposas y las arañas.* A partir de esa (rica y estupenda) base se podría comenzar a **componer**, a **configurar** una serie de conexiones originales, sin desechar ni jerarquizar en principio ningún elemento. Lo importante es hacerlos funcionar, según un mecanismo regulado, preciso en cuanto a su poder para desencadenar diversos tipos de acontecimientos, pero imprevisible en cuanto a algún resultado final preestablecido. Esta idea la iré desarrollando de a poco, y tiene que ver con ajustes y rupturas, órdenes y contraórdenes, que constituyen la base compositiva de mis “**Brindis**”.

La música compartida...

Siendo yo músico, siento la obligación de decir algo sobre la **percepción sonora**, vasto tema que paso a abordar sintéticamente, no desde el interior del reino del sonido, por el contrario, desde su exterior, escuchando música, cualquier música, pero acompañado de mi amiga, la **señorita T**, cuya presencia va a facilitarme la tarea, aportándome una perspectiva de escucha diferente. Veamos porqué.

*Escuchar, es prestar el oído, interesarse a... Me dirijo activamente hacia alguien o hacia algo que me es descrito o señalado por un sonido.*¹¹

¹¹ Pièrre Schaeffer: “Tratado de los objetos musicales”. Ediciones Seuil, p. 104.

Algo que me ha trastornado por mucho tiempo es una cierta obligación por “prestar el oído” a los sonidos musicales que me interesan: para alcanzarlos en estado puro, debería descontaminarlos del resto del mundo. Es decir, todo aquello que se interpusiese entre esos puros sonidos y yo, constituiría una invasión no deseada, de acción perturbadora, en el campo de mi consciencia auditiva. Por tal razón, la presencia a mi costado de mi amiga, la atractiva señorita T, representaba un peligro para el enfoque de mi escucha.

*Oír, es percibir por el oído. Por oposición a “escuchar” que corresponde a una actitud más activa, lo que oigo es aquello que me es dado en la percepción.*¹²

Sin embargo, a pesar de que la señorita T nunca me hablaba mientras compartíamos la música, yo tenía la sensación de *oír* el testimonio de su mera presencia, *interfiriendo* mi escucha.

Percibir auditivamente [“**entendre**” en el texto original en francés –n.d.t.–] : *dirigir el oído hacia..., de ahí recibir las impresiones de los sonidos. Percibir el ruido. Percibo (oigo) la conversación de la habitación de al lado, percibo que usted me anuncia novedades.*¹³

Aunque mi oído no se dirigía a la señorita T, y ella callaba, yo sentía que ella enturbiaba los sonidos que percibía.

*De “percibir” [entendre] vamos a retener su sentido etimológico: “tener una intención”. Lo que yo percibo, lo que me es manifestado, está en función de esa intención.*¹⁴

Escuchar era mi intención, pero lo que percibía, lo que me era manifestado, no estaba en función de aquella intención.

Percibir-escuchar [“entendre”-“écouter” –del original en francés, n.d.t.] : *percibir* [entendre] *es estar afectado de sonidos; escuchar, es prestar el oído para percibirlos. A veces uno no percibe lo que escucha, y a menudo uno percibe sin escuchar.*¹⁵

En ocasiones era a mi amiga a quien yo *percibía* en la música que escuchaba... O era a mi amiga a quien yo *escuchaba* en la música que percibía...

Percibir-oír [“entendre”-“ouïr” –del original en francés, n.d.t.] : *Estas dos palabras, muy diferentes en su origen, son hoy prácticamente sinónimos. “Oír” era la palabra propia, poco a poco desplazada por “entendre” [percibir], que es la palabra figurada. Oír es percibir por el oído; “Entendre” es poner atención. Su uso le ha dado el sentido desviado de “oír”. La única diferencia es que “oír” se convirtió en verbo defectivo y de uso limitado. “Entendre” puede resultar un tanto oscuro, por lo que es preferible emplear sin vacilaciones “oír”. De ahí la frase de Pacuvius sobre los astrólogos: “Es mejor oírlos que escucharlos.” “Entendre” sería un contrasentido.*¹⁶

¹² Idem. p.104.

¹³ Idem. p.103.

¹⁴ Idem. p.104.

¹⁵ Ídem., p.105.

¹⁶ Ídem., p.103.

En honor a Pièrre Schaeffer, mi brevísimo profesor en 1973, me dispuse a considerar como sinónimos (aunque inestables) a “*entendre*” [percibir] y *escuchar*, ya que

*... lo que yo enfoqué en mi escucha, fue gracias a lo que escogí para percibir.*¹⁷

La señorita Chung, la señora Siruguet y la señorita T en concierto...

La siguiente es una descripción de cómo yo enfoqué en cierta oportunidad la escucha en vivo del *Concierto en re mayor para violín y orquesta* de L.V. Beethoven, interpretado en un ambiente hogareño, por la señorita Chung al violín y la señora Siruguet al piano (sustituyendo la orquesta). Mi amiga T y yo, sentados en mullidos sillones, constituíamos el público. Ocurrió así:

Apenas comenzada la ejecución, una red de conexiones compuesta por elementos diversos (agentes de enlace) se estableció: *Beethoven, la partitura impresa, el Concierto en re mayor, el violín, la señorita Chung, la señora Siruguet, su piano, el lugar, su iluminación, los olores, mi amiga T, etc., y yo*. Ninguno de esos elementos escapaba de la acción de los otros. Mi **consciencia auditiva** estaba condicionada por Beethoven, pero no menos por la señorita Chung y las particularidades de su violín, la proximidad de mi amiga T, el acompañamiento de la señora Siruguet, así como mis recuerdos de experiencias precedentes en relación a esa música o a otra. Advertí que mi presencia influía de manera directa en la señora Siruguet, quien, a su vez, algo suyo y de mí le re-transmitía a la señorita Chung, que me parecía muy entusiasmada, a pesar de que el piano algo desafinado debería desanimarla. Mientras tanto, noté que el semblante de Beethoven se desfiguraba. Sí, es lamentable, pero era a través de sus continuas muecas que el compositor existía en cada instante; **todos nos movíamos para que la máquina del concierto funcione**, sin componentes principales ni secundarios (me oye, Maestro, ¡usted era igual de importante que el violín de Chung, que mi amiga T, o mis propios recuerdos!). Los eventos musicales necesitan cómplices. Cualquier persona, cosa o elemento podría convertirse en “agente”, con posibilidades de reclutamiento casi ilimitadas.

¹⁷ Ídem., p.104.

Los BRINDIS

Compuse hasta hoy doce BRINDIS¹⁸ (ver la presentación de cuatro de ellos en el anexo de esta *Introducción*). Ahora agrego a esas composiciones llamadas “Brindis” esta tesis universitaria que trata sobre ellos y que también lleva el nombre de “Brindis”. De ahora en adelante, para evitar confusiones, sólo mencionaré como “Brindis” a las composiciones preexistentes que dieron origen a la tesis, mientras que cuando me refiera a cada parte que constituye el trabajo académico, lo haré bajo la denominación de “máquina”.

Escribí (inventé, imaginé) las “máquinas” para demostrar el comportamiento ruinoso de los “Brindis”. Su deterioro no se manifiesta siempre con claridad, es por eso que los “Brindis” suelen parecerse a juegos inocentes, juguetos infantiles educativos del tipo de “*di algo y vas a recibir de recompensa un caramelo o una bofetada*”. Son juegos de libertad y frustración, de iniciativas y sus consecuencias imprevisibles e impredecibles. El sujeto hace, pero sus previsiones son engañosas. ¿Qué controla?

El mecanismo de *iniciativa-corte* es básico en los “Brindis”. Perversamente, parecería que las iniciativas están puestas para ser torcidas. ¿Por quién? Por otra iniciativa que las contrapone y que a su vez será torcida (reprimida) por otra, y otra más, y así repetidamente. La libertad existe en cuanto a que se promueven la toma de decisiones. Pero se frustra porque no alcanza a desarrollarse debido a los cortes, al enjambre de múltiples controles que se contraponen a su flujo.

Los reglamentos...

Como dijimos, cada *corte* de iniciativa constituye en sí mismo un punto de partida del que surgirán nuevos arranques... que serán a su vez frenados. Es un dispositivo que funciona a las sacudidas: intenta, aspira y se ahoga.

Las *reglas estrictas* (instrucciones de funcionamiento para sus “operarios”), son elementos puestos al servicio del *desarreglo* de un mecanismo que tiende tanto a estimular como a frustrar el desarrollo de las iniciativas, quedando abierta la posibilidad de entrechocos.

Las “partituras” y sus “operadores”...

Cada partitura de “Brindis” es en esencia un diseño que comprende textos y gráficos que guían las acciones de los operadores a través de un cúmulo de regulaciones, señales y “semáforos” un tanto desarreglados. Por momentos *todo* se proyecta admirablemente. *Todo* aparenta marchar sobre rieles y produce embeleso (propio de la fascinación), y de pronto *algo* descarrila. No nos afectarían los descarrilamientos si antes no hubiésemos –aunque sea mínimamente– sucumbido al atractivo del embeleso (o a algo que sustituya esa emoción). Por eso, si se habla de las cualidades o **aptitudes requeridas a los operadores** (los ejecutores de “Brindis”) para llevar a cabo su misión, lo diremos de esta manera: capacidad para marchar *bellamente* sobre rieles, y soportar los accidentes. ¿Qué significa “bellamente”? Los criterios son indefinibles e infinitos

Pero si para alguien *todo es posible*, no me opondré a ese criterio. Siempre que haya reglas. Y si para algunos no deberíamos obstaculizar ni discriminar la participación de **operadores** de muy diferentes características, cualidades, edades, procedencias y niveles de entrenamiento, **tampoco me opondré. Todos pueden servir como ejecutores, cada uno con su propio sello:** los “virtuosos”, los “torpes” los inválidos y los que estén a mitad de camino. *Todos* son igualmente útiles, capaces de brindar valiosos aportes a los “Brindis”. Siempre que sigan su reglas... Ese es el juego.

¹⁸ Fueron doce hasta la presentación de esta Tesis. Hoy son diecinueve.

PARTE I: LA MÁQUINA RECALENTADA

(BRINDIS 1)

Hacia fines de 1971, domiciliado en el 18 de la calle Brialmont de la ciudad belga de Amberes, recibí una carta singular. He aquí la transcripción de un fragmento de su contenido:

"Bogotá, 13 de diciembre de 1971

"...El cura del villorrio de San Baltasar acaba de morir. Envíe urgentemente una de sus obras destinada a la feligresía, para que sea ejecutada en los funerales a celebrarse en la iglesia, sin olvidar que por allí ronda habitualmente el loco del pueblo..."

En el sobre, figuraba como remitente un tal P.Hoffis, cuya dirección remitía a una casilla de correo en Bogotá, Colombia.

La carta de mister P.Hoffis me desconcertó. Unos días más tarde le respondí en estos términos:

"¿usted es violínista?"

Respuesta del Sr. Hoffis:¹

"...No, pero en el villorrio hay violonchelistas y una herrería..."

Me pareció una excelente noticia la existencia de una herrería en el villorrio de San Baltasar. La inclusión de instrumentos pesados coincidía con mi plan, y ahora era posible incorporarlos, aunque fueron inevitables los comentarios adversos a mi alrededor, y hasta discusiones sobre el rango jerárquico de los ejecutantes pesados y livianos. Finalmente superé las dudas y críticas, y sin ninguna ayuda tomé las decisiones que me parecieron convenientes.

Es frecuente la existencia en los pequeños poblados de ese personaje típico y hasta único, aludido un tanto peyorativamente por P.Hoffis como *el loco del pueblo*. No es raro que se trate de seres altamente sensibles, honorables, fuente fecunda de alegría comunitaria.² Pude confirmar cuántas de esas virtudes florecían en el espíritu imaginativo de **Don Leopancio** de San Baltasar. Por eso, nadie debería sorprenderse de verme empeñado en encontrarle un rol adecuado (*en lo que sería mi primer Brindis*), que a la vez sea aceptable para el resto de los parroquianos.

*"...espíritu fácilmente errante. Las ciudades los echaban de su jurisdicción; se los dejaba correr en campos lejanos, cuando no se los confiaba a un grupo de comerciantes y de peregrinos. Esa costumbre era frecuente en Alemania."*³

¹ Este fue el comienzo de nuestros intercambios epistolares. Por discreción sólo citaré los pasajes más relevantes, omitiendo los de un tinte demasiado personal.

² Ver Michel Foucault: "Histoire de la folie" (fragmento).

³ *Idem*.

El envío

Ese día tuve la sospecha que el empleado de la pequeña oficina de correos de mi vecindario en Amberes lo presentía todo.

“... En Nuremberg, durante la primera mitad del siglo XV, se registró la presencia de 62 locos; a 31 se los expulsó; en los siguientes 50 años hay indicios de 21 partidas más...”⁴

Cierto, el sobre amarillo que le entregué esa vez al empleado del correo era un poco más voluminoso que en lo habitual, pero su tamaño era normal y no tendría que despertarle ansiedad. Sin embargo, no fue así: su sonrisa habitual, franca, amigable, había desaparecido, como si algo no estuviera bien, algo que él reprobaba... Se sonrió de medio lado... El envoltorio entregado contenía una nota explicativa y la partitura **recortada en trozos**, porque de esa forma evitaba tener que plegarla para introducirla en el sobre.

Tercera carta de Mister P.Hoffis:

“...y simplemente arrojados en prisión. Se cree que en ciertas ciudades importantes –lugares de paso y de mercados los locos eran llevados por mercaderes y marineros en número considerable, y luego “**se los perdía**” ...”⁵

“Bogotá, 1º de enero de 1972

“...algunos rastros. Y así el acceso a las iglesias estaba vedada a los locos, mientras que el derecho eclesiástico no les prohibía el uso de los sacramentos...”⁶

“¡**Brindo por su BRINDIS**”⁷ que acabo de recibir, dentro de un discreto sobre amarillo! Luego de unos instantes de perturbación, decidí confeccionarle una lista de preguntas, siguiendo el orden establecido en las **Instrucciones a los ejecutantes** que usted escribió,⁸ con el fin de iluminar ciertos puntos, para mí oscuros.

“Por ejemplo la letra “**A**” que se refiere a **sonidos ordinarios** o **habituales**. Bueno, presiento que entre los parroquianos y los participantes burgueses del pueblo vecino, que ya han sido invitados, se producirán graves diferencias de interpretación.

“... y sin fiebre, durante el cual el enfermo se ocupa de un solo y mismo pensamiento. Dufour, años más tarde, carga todo el peso de su definición sobre el **miedo** y **la tristeza**, encargados de explicar el carácter parcial del delirio: de allí viene que los melancólicos aman la soledad y huyen de la compañía; y están más atados al objeto de su delirio o a su pasión dominante, cualquiera que sea, mientras que aparentan indiferencia hacia cualquier otra cosa...”⁹

⁴ Idem.

⁵ Idem.

⁶ Idem.

⁷ Juego de palabras. ¿Esa bienvenida sería una humorada del Señor Hoffis?

⁸ Ver BRINDIS 1, *Instrucciones a los ejecutantes*.

⁹ Idem.

"...lo mismo con la letra **"B"** (los **sonidos extraños**). Peor aún, lo que es "extraño" para unos, otros podrían muy bien aceptarlo como "habitual". Por este camino la confusión se

*"Es dentro de los elementos líquidos y sólidos del cuerpo donde se hallan el secreto de las enfermedades. El Diccionario Universal de Medicina, publicado por James en Inglaterra, propone en el artículo "Manía", una etiología..."*¹⁰

instalará en San Baltasar, y no veo la manera de evitarla, salvo si se aplicaran alguna de las tres soluciones que me atrevo a proponerle:

- 1) "Que usted defina claramente los conceptos **ordinario**, **extraño** y **habitual**, para que no haya equívocos que lleven a conflictos de interpretación.
- 2) "Imponer la versión de la mayoría.
- 3) "...ante la falta de acuerdo, dejar que Leopancio decida.

"Por el contrario, las letras **"C"**, **"D"**, **"E"** y **"F"** no se prestan a ser malinterpretadas.

"Varios comentarios:

"...la herrería del maestro Confusius posee una rica tradición en la fabricación de instrumentos y objetos, desde los más sutiles hasta los más pesados, aptos para golpear y ser golpeados.

*"Para Lorry, las dos grandes formas de explicación médica para los sólidos y los fluidos se yuxtaponen y terminan por mezclarse, permitiendo diferenciar dos tipos de melancolía. La que encuentra su origen en los sólidos es la melancolía nerviosa: una sensación particularmente fuerte sacude las fibras que la reciben; Por efecto de rebote la tensión aumenta en las demás fibras, que se vuelven a la vez más rígidas y susceptibles para vibrar más. En la medida que la sensación se torna todavía más fuerte, la tensión es tal que otras fibras son incapaces de vibrar...y tal es el estado de rigidez que la circulación de la sangre se interrumpe y los espíritus animales..."*¹¹

"...no hay mejor lugar que el interior de nuestra amada iglesia para disfrutar de largas y cristalinas resonancias...

*"...delirio. Por el contrario, el maníaco vibra a toda solicitud, su delirio es universal (...) El delirio de los maníacos no esta determinada por un vicio particular del juicio; constituye un fallo en la transmisión de la impresiones sensibles al cerebro, una confusión de la información. En la psicología de la locura, la vieja idea de la verdad como "conformidad del pensamiento con las cosas" se transpone en la metáfora de una resonancia, una suerte de fidelidad musical de la fibra..."*¹²

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

¹² *Idem.*

"...presumo que bloquear esas resonancias (cortándolas de cuajo) sería igualmente placentero para la feligresía...

"La manía es entonces una tensión de las fibras llevado al paroxismo, y el maníaco un instrumento cuyas cuerdas, por el efecto de una tracción exagerada, se ponen a vibrar a la menor excitación: a la más lejana, la más frágil..."¹³

"...¡ah, los **sonidos con las cuerdas vocales!** (la letra "W"): ¿No es delicioso pronunciar palabras en cualquier idioma, suprimiendo ciertas consonantes desagradables? Luego, esas mismas consonantes serían recuperadas, (según lo señala la instrucción "Y": **ruidos con la boca sin emplear la cuerdas vocales**).

"La gente imagina que ellos son culpables de algún crimen, por eso tiemblan de miedo cuando ven que alguien se les acerca, creyendo que les pondrán la mano en el pescuezo para llevarlos prisioneros, enjuiciarlos y sentenciarlos a muerte."¹⁴

"...no tengo nada que comentar respecto al 'REIDOR' y el asistente encargado de **tocar la campana**...

"... a ella la detuvieron, obligándola a correr varias leguas bajo una lluvia violenta, sin sombrero y casi desnuda; por ese medio recobró una salud perfecta."¹⁵

"...todo el mundo se siente halagado al enterarse que el tonto de **Leopancio actuará como 'MIMO'**.

"Sydenham observa que los melancólicos son gente que, fuera de eso, son muy prudentes y sensatos, con una penetración y una sagacidad extraordinarias. Igualmente Aristóteles reflexiona con razón que los melancólicos tienen más ideas que los otros."

"Aunque ignoramos la verdadera razón por la que usted se negó a doblar la partitura, prefiriendo recortarla, fue para nosotros divertido rearmarla a partir de los trozos retirados del envoltorio..."

Carta a Leopancio:

El temor expresado por el señor P.Hoffis de que se instale en el villorrio un cierto desorden causado por la pluralidad de interpretaciones de las letras "A" y "B" de la partitura, lejos de dejarme indiferente, me empujó casi impulsivamente a escribirle a Leopancio de inmediato :

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Idem.*

"Amberes, 8 de enero de 1972 ¹⁶

"...además, yo le pido que deje a la gente vestirse como quiera, o mejor dicho, como las personas son. Le aclaro que la responsabilidad que usted asumirá le impide ignorar que su intervención tiene un alcance decisivo. Las letra "A" y "B" bajo ningún pretexto deben ser explicadas, ni por usted ni por nadie, así como no habrá excusas para presionar a los ejecutantes en la búsqueda de un resultado predeterminado...
Le recomiendo que desconfíe de P.Hoffis..."

Un pesado silencio cargado de incertidumbres, se estableció a partir de mediados de enero. No recibía noticias de San Baltasar. Ese invierno belga era desolador. En mi casa nacieron nuevos gatos, que reclamaban nuevos cuidados. Llegó el primero de mayo. Me alegró ver desfilar pequeños grupos de trabajadores haciendo flamear banderas rojas. Al día siguiente, por fin recibí el tan esperado sobre cuyo sello delataba su procedencia.

Cuarta carta de Mister P.Hoffis:

"San Baltasar, 23 de abril de 1972

"...Espere tres día más. Una inoportuna huelga de transporte y el mal estado de los caminos por las lluvias, impiden la realización del evento. Quiero decir que la gente del pueblo vecino no puede movilizarse..."

Cuatro días más tarde me sorprendió la llegada de un sobre, anormalmente pesado, que de inmediato lo sentí cargado de malos augurios. Algo alarmante había sucedido.

Quinta carta de Mister P.Hoffis, relatando la ejecución de "Brindis 1":

"San Baltasar, 28 de abril de 1972

"...Temo no poder todavía evaluar las consecuencias de lo que acaba de acontecer en el villorrio. ¿Debería calificarlo de completo desastre? No sé. Tal vez no sea el calificativo adecuado. Intentaré describirle lo más objetivamente posible los hechos, tal como mis ojos, oídos y sensaciones los registraron..."

"Ayer al mediodía el calor era insoportable fuera de la iglesia. Dentro de ella se respiraba cómodamente. Los burgueses habían arribado en la mañana, con su cargamento de instrumentos sinfónicos. Los lugareños, al principio tímidos, pronto se mezclaron con los recién llegados, formando una masa compacta alrededor del altar. De pronto, sobre el mismo altar -y tal como una fantasmal aparición- descendió majestuosamente alguien que se

¹⁶ Fragmento de mi carta a Leopancio.

asemejaba a Leopancio. ¿Era Leopancio? Fue un instante de sobrecogimiento para todos, al que siguió un murmullo de admiración. De inmediato, sin dejar a los presentes reponerse, el aparecido emprendió una serie de movimientos con una lentitud calculada, accionando especialmente su vientre y su boca, mientras que los músicos limpiaban nerviosamente sus instrumentos, a la espera de una señal para comenzar. Esa señal iba a producirse, pero dos horas más tarde, cuando ya una parte de la burguesía daba muestras de aturdimiento ante **los movimientos cada vez más sinuosos y frenéticos de Leopancio (¡era él!),**¹⁷ quien, en un momento dado se detuvo bruscamente, se postró de rodillas en una actitud de *acción de gracias*, quedando en esa postura por largo tiempo, como *petrificado*. No cabían dudas de que **esa era la señal esperada**, ya que tanto los burgueses como los lugareños comenzaron la interpretación de las letras "B" y "W", y lo hicieron, como era previsible, en perfecto desacuerdo, felices y relajados.

"Las cinco horas siguientes -en las que sólo se progresaron tres compases- fueron en mi criterio un modelo de organización, donde cada cual se dedicaba concentradamente a su propio oficio. Los hombres de Confucius (el herrero) se hacían notar gracias a la preciosa colección de martillos *del* maestro, cuyos sonoros golpes revelaban puras exquisiteces. Hasta aquí todo parecía desarrollarse sin mayores contratiempos. De tanto en tanto se oía el **tañido de una campana**, siempre precedido por **una carcajada...**

"Personalmente soy incapaz de determinar a partir de qué momento la angustia empezó a penetrar el recinto de la iglesia, ni cuál fue su verdadera causa. Era como una sombra de malestar que ganaba terreno e intensidad en todas las direcciones. Para entonces los movimientos de Leopancio se habían transformado en netas convulsiones que terminaban en petrificadas posturas terriblemente torturadas. Pero cuando, **cuatro horas más tarde**, desde la penumbra que cubría el porche, una **risita irónica** se dejó escuchar y ninguna campana en respuesta repicó,¹⁸ todo el mundo pareció presentir lo que vendría...

"No hacía falta nada más que mirar el altar para constatar que **Leopancio había perdido la razón**. En efecto, después de haber ordenado a través de miradas fulminantes cinco cambios de compases en un lapso extremadamente breve, **SALTÓ COMO UN LOCO DESDE EL ALTAR CON AMBAS PIERNAS HACIA ADELANTE**. Una mujer abrió la boca y -coincidencia o no- todas las campanas del campanario se pusieron estruendosamente a repicar, como si fuera la fiesta de San Baltasar. Confundidos por lo que parecía una gran celebración (o tal vez un llamado de atención), los campesinos de San Gaspar (el pueblo vecino, distante 15 Km) acudieron en masa, la mayoría montados en burros. Una **risa ahogada** -como con la *boca cerrada*- se propagó al interior de la iglesia, contrastando con las violentas risotadas que denotaban la presencia de pobladores de San Gaspar,

¹⁷ Ver más adelante el facsímil N° 1, representando un trozo de "Brindis 1".

¹⁸ Momento representado en el facsímil N° 2.

infiltrados entre la multitud. Pronto el número creciente de contradicciones en un espacio relativamente pequeño se volvió insostenible: era predecible un estallido, que terminó por producirse y tuvo como detonador a Leopancio.

"Fue Leopancio el hombre que, renunciando a la poca dignidad que le quedaba, empujó brutalmente a una recién casada mediante una **acción insolente** al extremo. La reacción de los ofendidos no se hizo esperar. Tuve entonces la certeza de que a Leopancio lo habían matado. Por eso fue increíble verlo **dos horas después** suspendido de un brazo de la gran araña que colgaba del techo, intentando el oficio de trapequista, indiferente a las escenas de espanto que ocurrían a sus pies.

"BALANCE PROVISORIO:

- La destrucción completa de la iglesia.
- La mitad de los habitantes de San Baltasar y San Gaspar fueron víctimas fatales de los golpes intercambiados entre ellos o de las cachiporras de los policías y las mangueras de los bomberos que acudieron al alba. La otra mitad está herida o en prisión.

"Usted querrá saber de mi situación. Estoy escondido en lo que queda de las habitaciones del finado cura. Frente a su oficina en ruinas, encontré un aparato de radio que todavía suena. La música me ayuda a soportar la soledad y a concentrarme para terminar de una vez por todas esta carta desdichada. Al caer la noche huiré. ¡Jamás volveré por aquí! No quiero volver a servirle nunca más en eventos de esta naturaleza. Espero que nunca vuelva a saber de mí, ni yo de usted. Adiós para siempre.

"No obstante le agradezco la confianza que depositó en su humilde ex servidor.

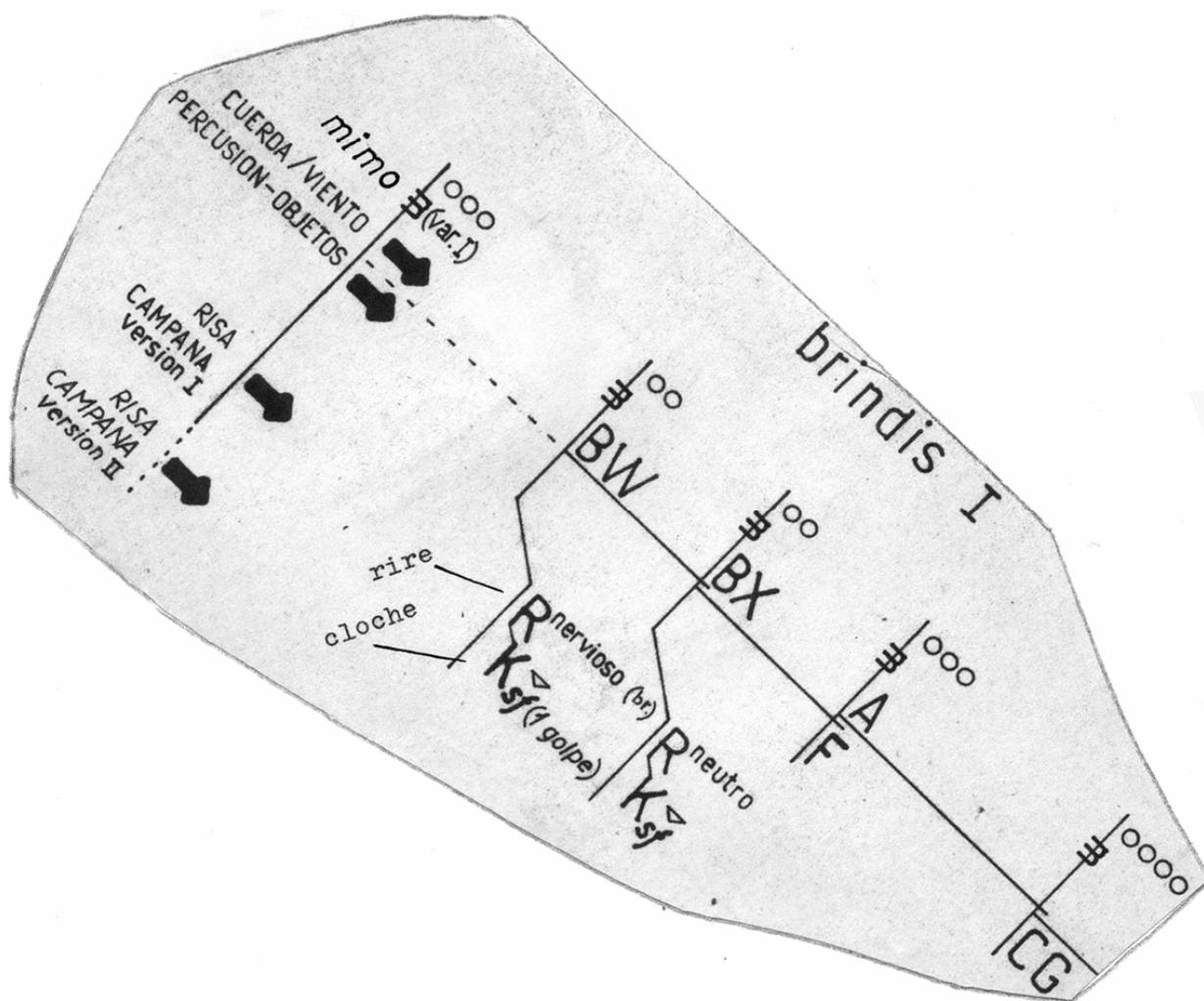
"Y ahora a olvidar..."

Sentí que la carta de P.Hoffis merecía una respuesta:

"Me inquieta que usted esté tan afligido, mi querido Hoffis."

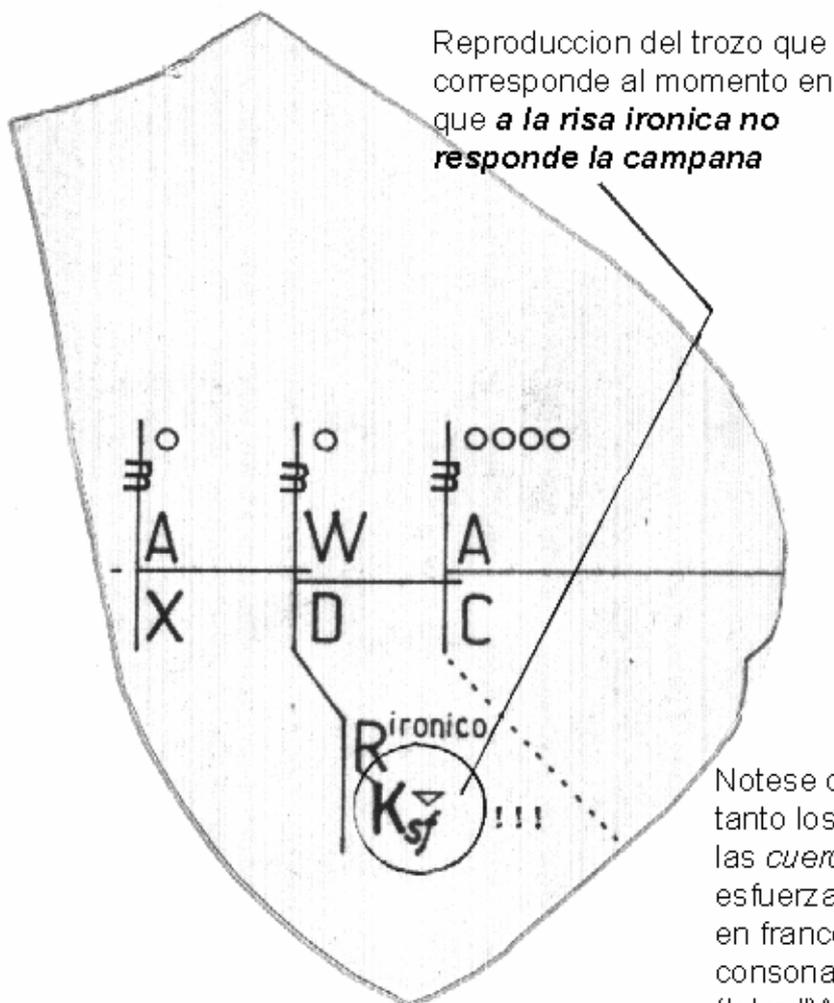
BRINDIS 1
Facsimile N° 1

Trozo de partitura que corresponde a los primeros compases (recordar que son los que transcurrieron con normalidad).



BRINDIS 1
Facsímile N° 2

Trozo que corresponde al instante en que a la
"risa irónica" no siguió ningún golpe de
campana.



Reproduccion del trozo que
corresponde al momento en
que **a la risa ironica no
responde la campana**

Notese que mientras
tanto los *vientos* y
las *cuerdas* se
esfuerzan por hablar
en frances, sin las
consonantes mudas
(letra "W")

PARTE II: LA MÁQUINA PERTURBADA

(BRINDIS 2)

Intermezzo

Hoy, 28 de febrero de 1974, declaro solemnemente que **la incertidumbre respecto a todo lo que hago, no es absoluta**. Si lo fuera, si lo fuera... me sentiría clavado en el *punto de convergencia* de un abanico abierto, sin poder desplazarme, sin voluntad para intentarlo. ¿No es acaso, ese punto de convergencia, también el lugar de las coincidencias? ¿Y una soberbia atalaya para contemplar el borde tembloroso del abanico? Y así constatar, cómo una mínima brisa, o mi mano que levemente tiembla son capaces de hacer vibrar ese contorno, moverlo, cambiarlo, mientras yo sigo clavado en el punto de convergencia, el centro de las coincidencias, esa soberbia atalaya para la observación del abanico deliciosamente desplegado.

Imaginémonos *sujetos* a ese centro (en vez de *clavados*) por medio de un resorte. Todo sería más sencillo. Sólo cabría esperar un *llamado*, que llegaría procedente de algún punto de una de las varillas del abanico. El resorte se *estiraría* lo suficiente como para acudir al sitio de donde partió la señal, y luego se *contraería* una vez cumplida su misión. Es todo. Es fácil. Con la ayuda de la tecnología, esta operación podría repetirse hasta el infinito, sin fallas, perfecta.

¿Es ésta una **retrospectiva**, y una *retrospectiva musical*? Afirmarlo significaría una voluntad de *recreación en el presente, de un tiempo pasado*. ¿Estas páginas reflejan una actitud semejante? Creo que no: todo lo que he intentado realizar lo he orientado intencionalmente hacia el pasado. Para interceptarlo (recibirlo, esperarlo) habría que ubicarse más en el pasado aún. Eso no excluye que la navegación pueda ser interceptada, el *barquito* cañoneado y hundido. Si explota se convertirá en otro...

El “Círculo Bogotalta” (*léase con cuidado lo siguiente, para entender lo que vendrá luego*)

Supe a través de la información confusa de dos diarios suizos¹⁹ que había sido fundado el “**Círculo de conexiones de Bogotá-la-alta**”, en algún lugar de Colombia. También se lo mencionaba en forma abreviada como “**Círculo Bogotalta**”. La noticia me pareció tendenciosa. Los diarios hacían referencia a la aparición de un *Manifiesto* y de un *Contra-manifiesto*, sin especificar la razón del uno y del otro, ni quienes eran sus autores. Durante mi lectura modifique varias veces mi opinión sobre la función de tal “Círculo”. En un principio pensé que se trataba de *un círculo con muchas conexiones*; luego, mi opinión varió hacia unas *conexiones en círculo* (o circulares). Hasta que la lectura del discurso de un aparente miembro fundador me ayudó a aclarar el espíritu de la proclama. Los siguientes fragmentos acapararon mi atención (tiempo después alguien me comentó que el discurso en cuestión fue pronunciado con énfasis y estilo declamativo):

“...el objetivo de nuestra misión ¡es la conexión entre los círculos! ... ¡cualquiera sea la línea empleada!, ...¡la corriente!, ¡las interferencias!, ...¡el campo al cual pertenecen!”

¹⁹ Esos diarios no los he conservado, aunque creo recordar que datan de marzo de 1972.

Fui leyendo, respirando al ritmo de las palabras...:

“...¡para llegar (volver) al punto de partida, es necesario previamente jugar con nosotros mismos!, ...¡tocarnos!, ...¡sin temor a ser irresponsables!, ...¡con coraje!, ...¡fe!, ...¡deportivamente...!”

Me arrastraba siguiendo el serpentear de los conceptos ...:

“... tomando en consideración la belleza conceptual del filo de una sierra enredada en una red,... tal que a pesar de su imprevisibilidad...”

Tanta elocuencia –sublime y repulsiva a la vez– no podía dejarme insensible: las expresiones del orador me abrían un *vasto horizonte*.

El vasto horizonte

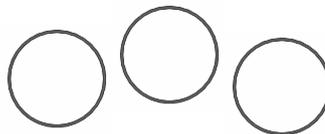
De acuerdo a las noticias que me fueron llegando, **dos tendencias** antagonistas se manifestaron, que, a mi sorpresa, no figuraban ni el “*Manifiesto*”, ni en el “*Contra-manifiesto*”. En esencia: ¿se permitiría dejar libremente penetrar los ruidos del exterior, o era mejor suprimirlos, enfrentándolos con todo tipo de obstáculos?

Curiosamente, ninguna de las dos tendencias hablaba de *atenuarlos* (solución intermedia), ni tampoco de producirlos adrede. Perdón, de producirlos adrede sí se hablaba, pero, con cierta benevolencia: ¿qué hacer con ellos?, ¿tratar de *no escucharlos, incorporarlos*, o fingir que no existen? La información periodística proveniente de la fuente suiza dejó trascender que se había planteado la convocatoria de un congreso de especialistas, para tratar como tema único el **“problema de la insonorización de las salas de reuniones”**.

Mis círculos

Quise poseer mis propios círculos. Era un deseo atractivo. No era un antojo egoísta, ya que sé muy bien que los bienes privados suelen convertirse, *con el tiempo*, en públicos, o bien cambian de propietario.

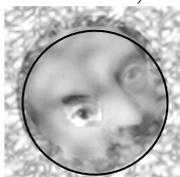
**Con el tiempo...
y de a poco, me fui convirtiendo en un coleccionista**



de círculos.

Por entonces, parecían repetidos: todos iguales, todos *vacíos*.

Para entretenerme, me sentaba al piano a tocarlos, hasta el día en que noté que **dentro de cada círculo**



aparecía reflejada mi propia imagen.

Fue una sorpresa desagradable, que me incitó a *recortar* de las páginas de viejas partituras indicaciones comunes destinadas a orientar a los ejecutantes:

prestissimo

Maestoso

a capriccio

Luego *metí* esas inscripciones dentro de los círculos, para *esconder* mi imagen...

Maestoso

prestisimo

Así los círculos tienen nombre, mi imagen no aparece más reflejada en ellos, *tapada* por las inscripciones.

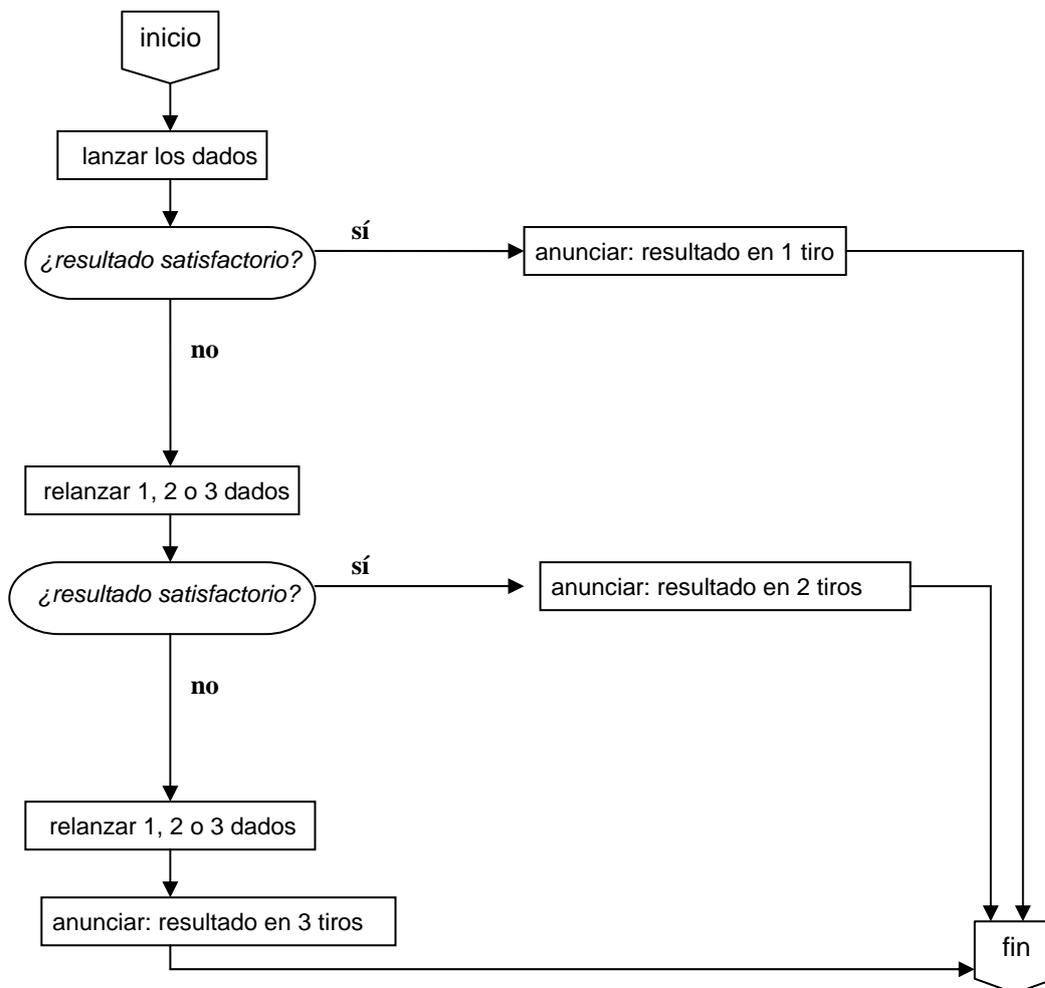
Los círculos ruedan alborotadamente, y llegan los “organigramas” para organizarlos...

Un inconveniente pronto surgió: mis círculos fueron creciendo en número y rodaban en todas las direcciones. Se escapaban..., los perdía. ¿Qué hacer?

Juntarlos, agruparlos, valiéndome de “**organigramas**”, constituyó una tarea útil y placentera. No por atracción banal a cierta lógica de organización, sino simplemente porque **me gustaba la acción de conectar**. Se fue afirmando en mí la convicción de que *las conexiones eran lo más importante*.

Organigrama

Ejemplo 1: Juego de dados (diagrama de flujo, según Lafitte) ²⁰



En el diagrama anterior están presentes los siguientes elementos:

²⁰ Representación de la regla del primer jugador (tiene derecho a 3 lanzamientos, como máximo). R. Lafitte: *Iniciación al lenguaje ALGOL*. © DUNOD, 1969.

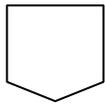
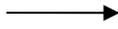


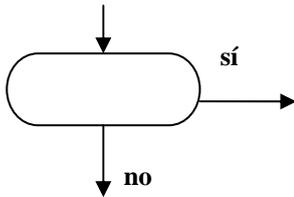
figura que contiene los términos *inicio* y *fin* ; cada uno de esos términos aparece sólo una vez en todo el organigrama (la figura, dos veces).



rectángulo que encierra una serie de tareas a efectuar, en este caso, la tarea es una sola).



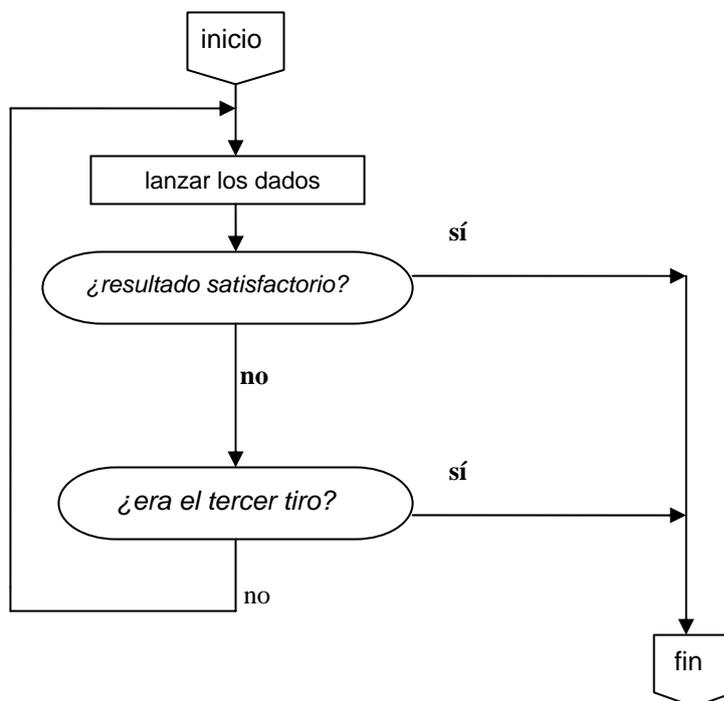
conexión, a recorrer en el sentido de la flecha.



test o control ; óvalo que contiene una proposición que puede ser verdadera o falsa; si es verdadera, seguir por la conexión marcada “sí”, en caso contrario seguir por la conexión marcada “no”.

Vemos que en el ejemplo tratado, la misma operación, a saber el lanzamiento de los dados, está escrita tres veces, lo que se puede evitar introduciendo un “loop”: secuencia de tareas a efectuar, hasta que un test permite salir.

Ejemplo 2: ²¹ (citando a Lafitte)



Esta solución ya no nos permite decir en cuantos lanzamientos el resultado fue obtenido.

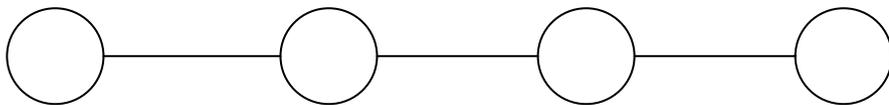
²¹ Idem.

**Cómo crear una red de círculos desde el principio. Surgen las “normas”.
Proceso de creación de la partitura...**

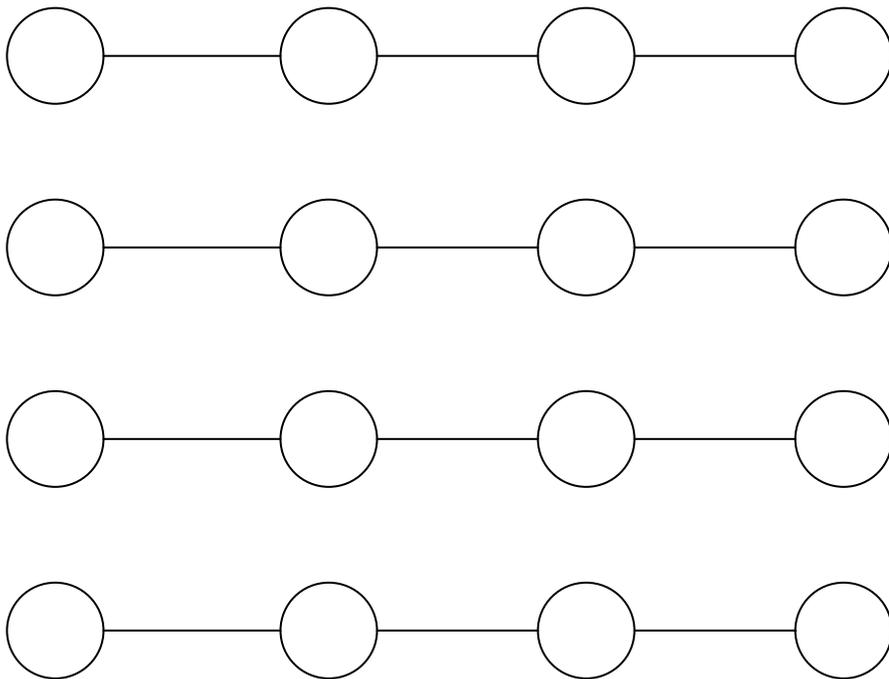
Imaginemos una hilera de cuatro círculos (*abajo representados*) :



Unámoslos así :



Agreguemos tres filas más...

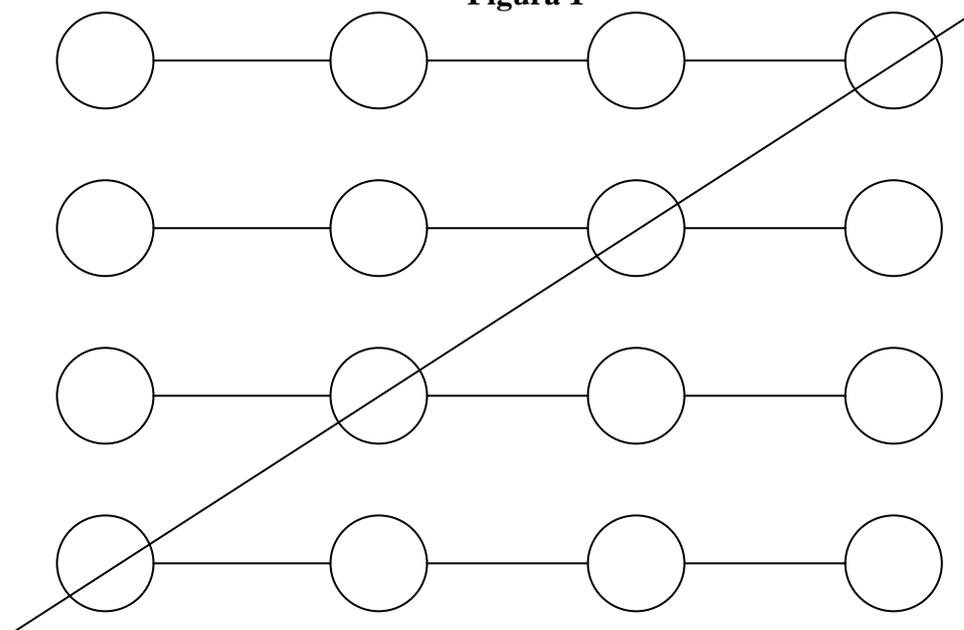


Suponiendo que cada círculo tenga un nombre, yo podría llamarlos uno por uno. Y también decidir el orden de llamada. *Propuesta*: no establecer ese orden arbitrariamente, aprovechando el hecho de que los círculos están ligados (agrupados) en hileras. Entonces, recorramos los círculos línea por línea, grupo por grupo. ¿En qué dirección, en qué orden? No importa; ya que las cuatro hileras no están ligadas entre sí, el orden de sucesión entre los grupos queda abierto.

El círculo de partida

¿Cómo elegir el *círculo de partida*? ¿A cuál llamar primero? Para limitar las posibilidades de selección voy a trazar una línea en diagonal que atraviese cuatro círculos. ***El círculo de partida estará entre ellos.*** (Fig, 1).

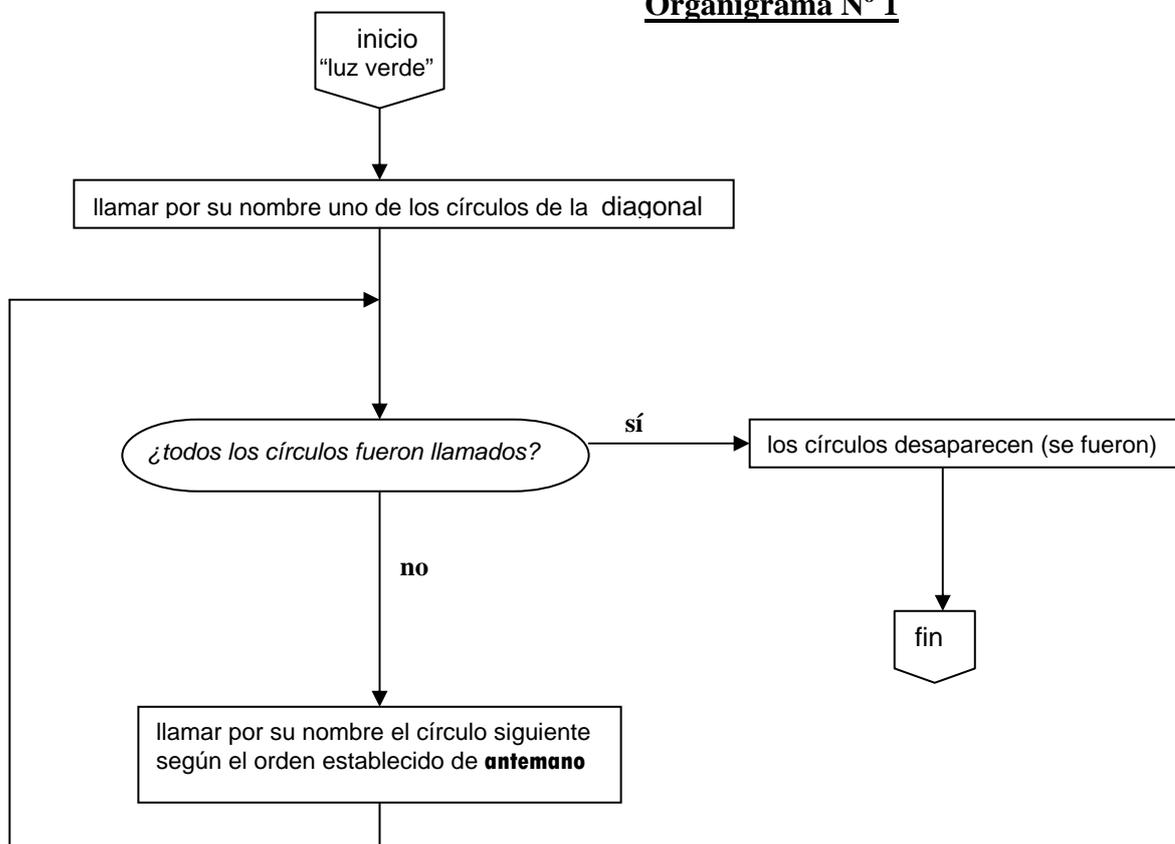
Figura 1



¿Y para terminar..? –si se quiere terminar– ¿en qué momento hacerlo? (me pregunto si tiene sentido buscar respuestas certeras a estos interrogantes incómodos). *Una solución posible: una vez que todos los círculos hayan sido invocados por su nombre, ¡qué se vayan...y desaparezcan!*

Como representación de las reglas expuestas, vaya el siguiente *organigrama*:

Organigrama N° 1



La insonorización de la sala de círculos

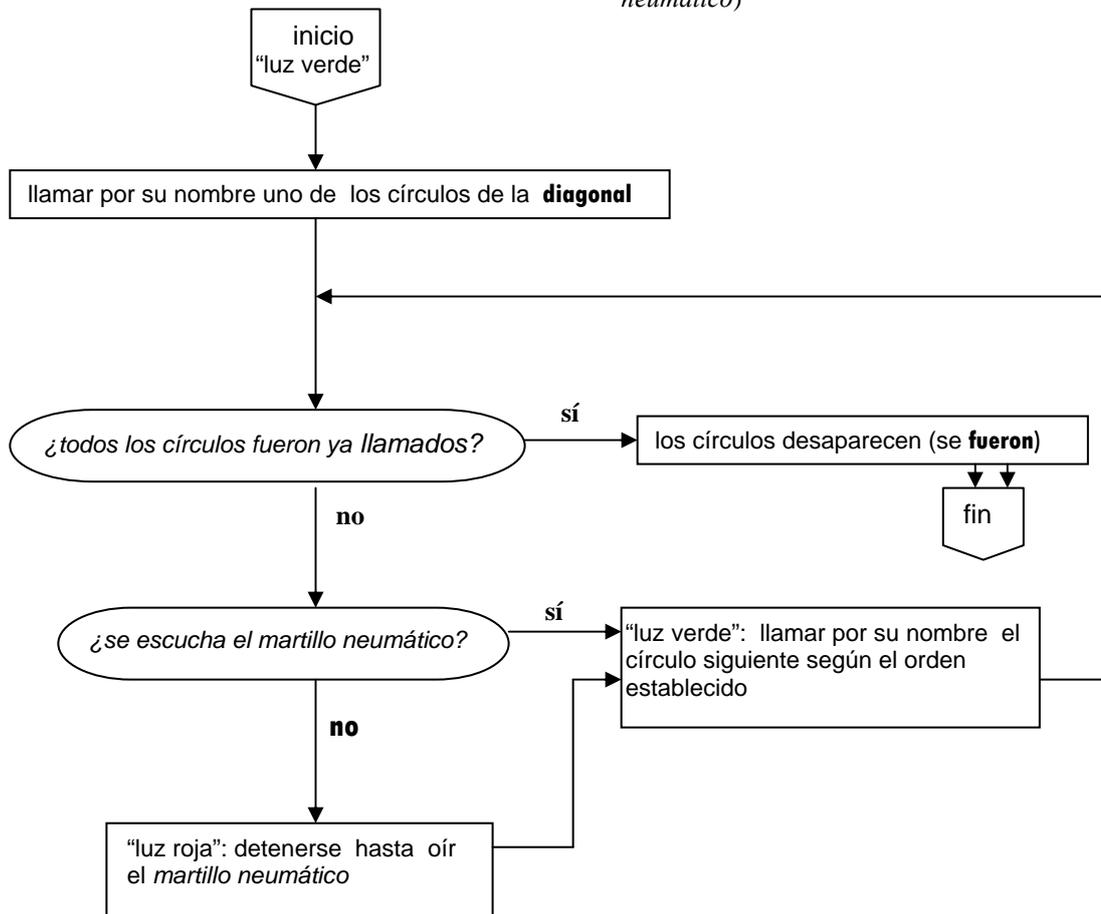
Una gran variedad de **ruidos** –ajenos a los círculos– se infiltran sin piedad desde el exterior. ¿Qué hacer con ellos, ignorarlos, evitarlos?

En la tarde del 13 de marzo de 1973 un ruido ensordecedor proveniente de un martillo neumático manipulado por un operario, cuya evidente intención era la de perforar el pavimento, casi no dejaba oír nada más. De vez en cuando ese ruido cesaba (tal vez porque el operario descansaba),

Un desafío atravesó mi pensamiento: la posible integración del martillo neumático al circuito de círculos.

Probemos, intentemos este ensayo: el martillo neumático cumpliría la función de las luces de un semáforo; **mientras el ruido esté presente (luz verde), se autoriza la ejecución de los círculos, mientras que cuando se detiene (tal vez porque el operario descansa), la ejecución de los círculos se detiene (luz roja)**. Así de simple.

Organigrama N° 2 (organigrama precedente con el agregado del *martillo neumático*)



Tengo **dos observaciones** respecto a este último *organigrama*. Ambas se relacionan con los períodos de *silencio del martillo neumático*. Cuando eso ocurra:

- 1) ¿Se deberá *esperar*, es decir, *no avanzar y permanecer silenciosamente inactivo* durante la permanencia de la “luz roja”, o –como alternativa– *quedarse activamente “atascado”* en el círculo, invocándolo incesantemente hasta la aparición de la “luz verde” (reanudación del ruido).

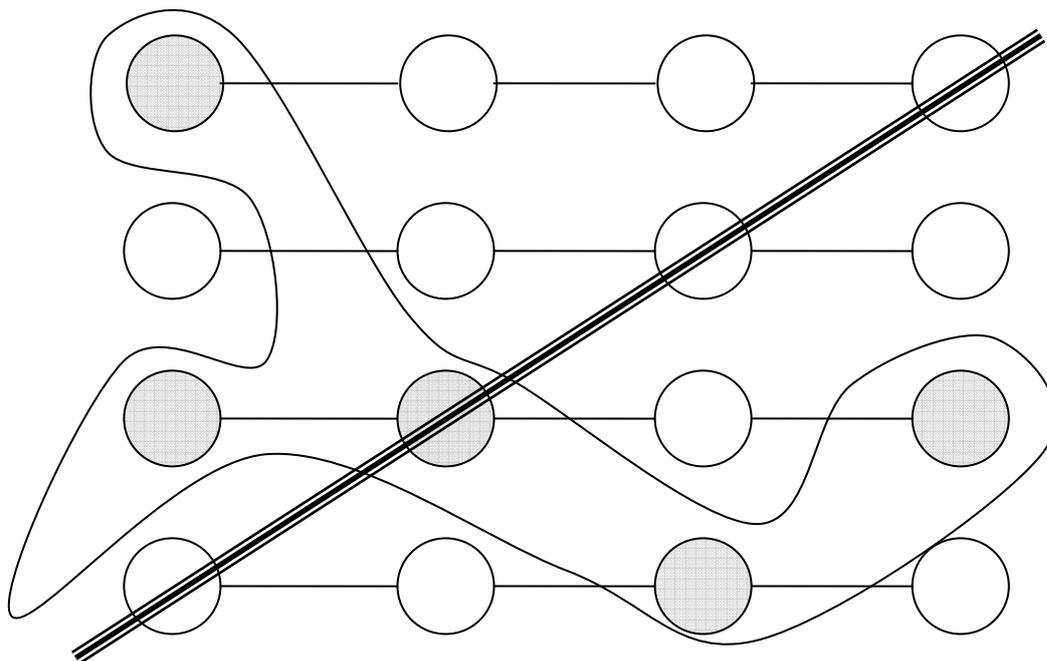
2) Aunque no me atrevería a afirmar que existe *un paralelo* entre la labor del operario y las actividades en los círculos, es evidente que **si el operario concluyó su jornada de trabajo y todos los círculos aún no han sido recorridos**, las operaciones previstas por el organigrama no se cumplirán satisfactoriamente.

Recorrido del circuito de círculos; síntesis de las normas enunciadas, con el agregado de la segunda observación

- **a.** Lugar de partida: un círculo cualquiera de la diagonal.
- **b.** “Luz verde” (arrancar): ruido del martillo neumático.
- **c.** “Luz roja”: detenerse (o “atascarse”).
- **d.** Final del recorrido: una vez que todos los círculos hayan sido nombrados.
- **e.** Final imprevisto: si el operario del martillo neumático concluye su jornada antes que todos los círculos hayan sido recorridos.

¡Demasiado simple! Compliquemos un poco el juego, introduciendo un “**aguafiestas**” (fig. N° 2), cuya misión será zarandear suavemente las normas **b.** y **e.**

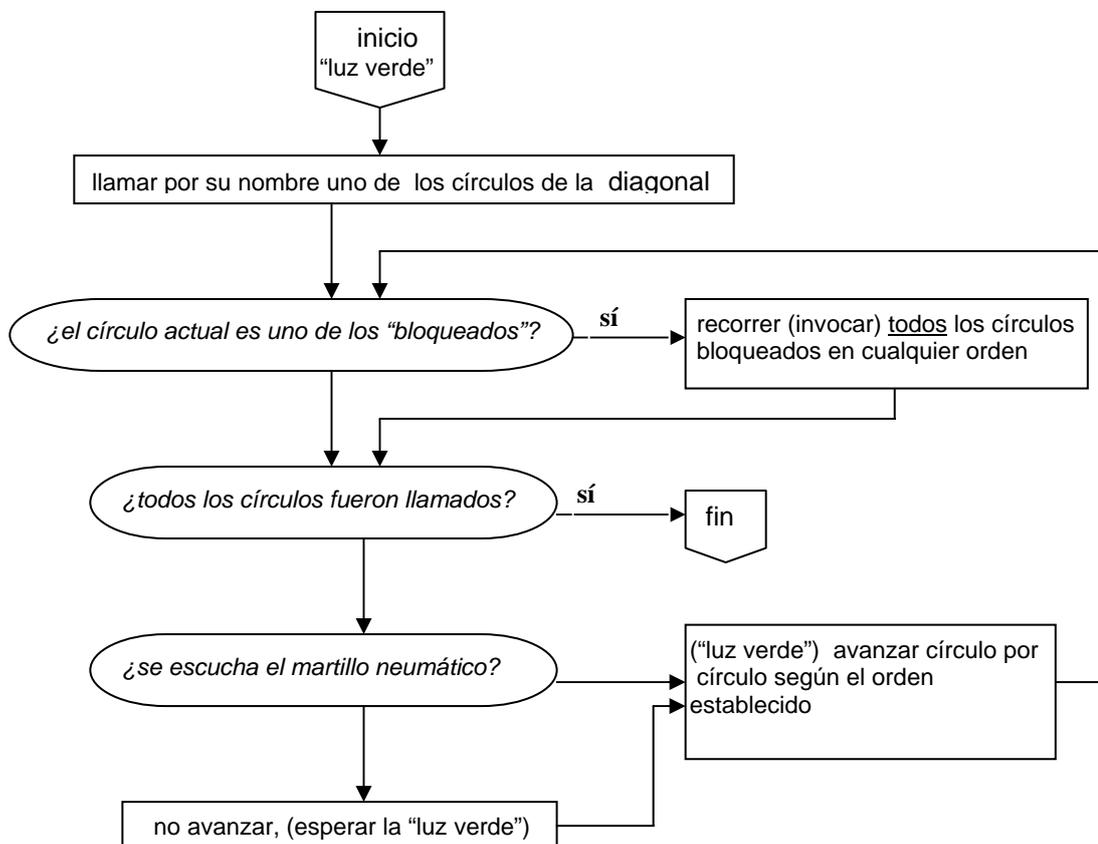
Figura 2



Dicho “aguafiestas” consiste gráficamente en un envoltorio que contiene en su interior **círculos bloqueados** (aislados del resto); lo que significa que pierden contacto con el exterior. Por lo tanto, si se está pasando por uno de esos círculos (aquí mostrados en gris), el ruido del martillo neumático y las luces del “semáforo” dejan de tener valor.

¿Cómo salir del bloqueo? : una vez que todos los círculos bloqueados hayan sido recorridos, no importa en qué orden. Ese es el modo de escape.

Organigrama N° 3 (luego de incorporar al “aguafiestas”)

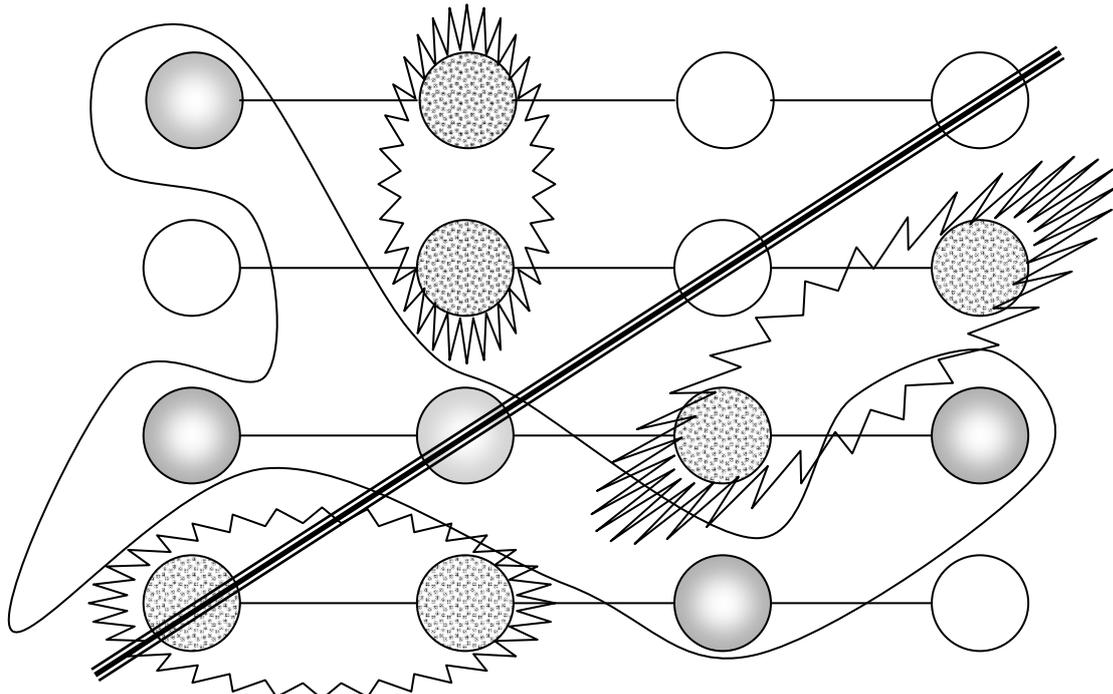


Una feliz novedad: nuevo ruido

Con la llegada de un segundo operario se comenzó a oír un nuevo ruido: una suerte de **gemido penoso**. Curiosamente, los dos ruidos (el *ensordecedor*, proveniente del martillo neumático, y el *gemido penoso*) no se superponen nunca entre sí (¿porqué ocurre eso? No sé.). Además entre ellos surgen a veces interrupciones intrigantes (¿están charlando los operarios?). Esa discontinuidad de dos ruidos que se alternan me estimula a imaginar nuevas y excitantes *perturbaciones en el sistema*.

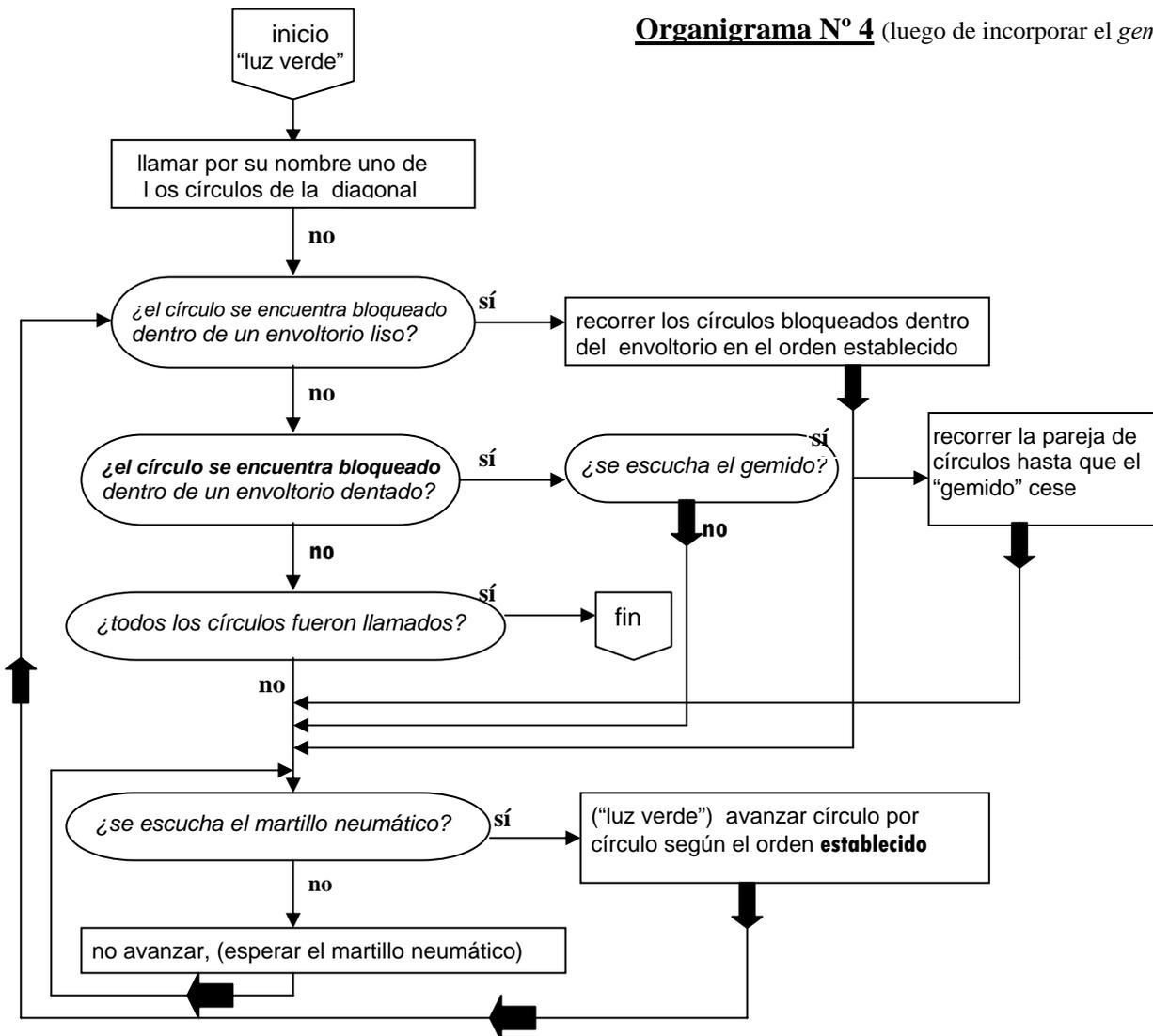
Por ejemplo, **otros “bloqueos”, representados gráficamente como parejas de círculos envueltos en una línea dentada** (fig. N° 3).

Figura 3



Si durante el tránsito por una de esas parejas que se encuentra dentro del envoltorio dentado, se oye el **gemido**: **alternar velozmente esos dos círculos hasta que el ruido penoso cese**.

Organigrama N° 4 (luego de incorporar el gemido)



Conclusión inquietante

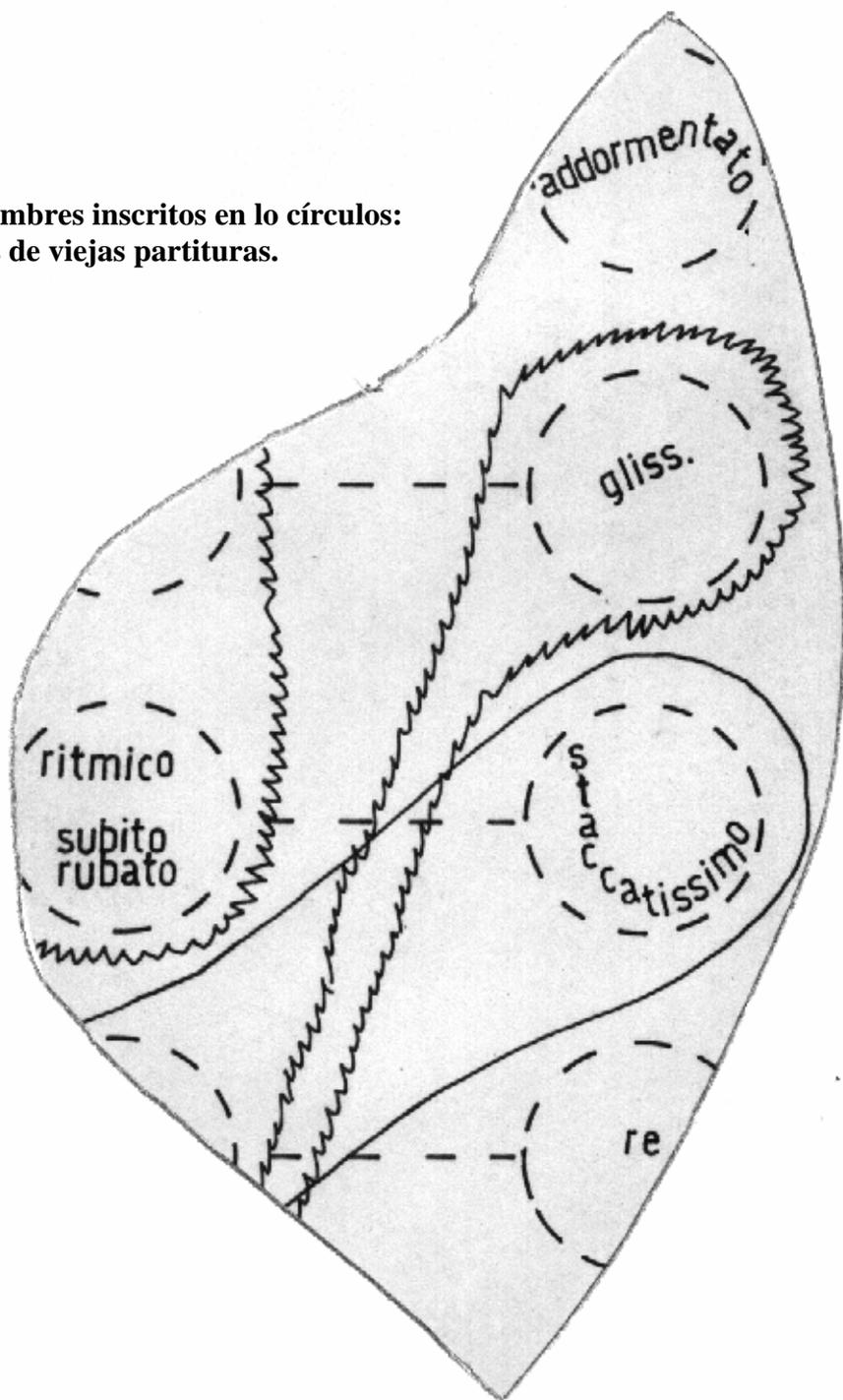
París, 2 de marzo de 1974

Me inquieta el encontrar a gente que crea que mi trabajo no es lo suficientemente claro. El modelo de conexiones que acabo de describir fue incorporado a "BRINDIS 2", aunque algo amplificado: en lugar de cuatro hileras de círculos, hay seis; son más numerosas las parejas bloqueadas dentro de envoltorios dentados, la diagonal delimita dos campos de círculos independientes y la producción de ruidos por los "operarios" interfiere en la interpretación de los círculos. Como se trata de una ejecución musical, habrá músicos-ejecutantes, tres de ellos sustituirán a los generadores de ruidos. Por tanto -y lo deploro- ya no estarán los auténticos operarios u obreros, sino tres simples tocadores-ilusionistas, cargados de ruidos de ilusión.

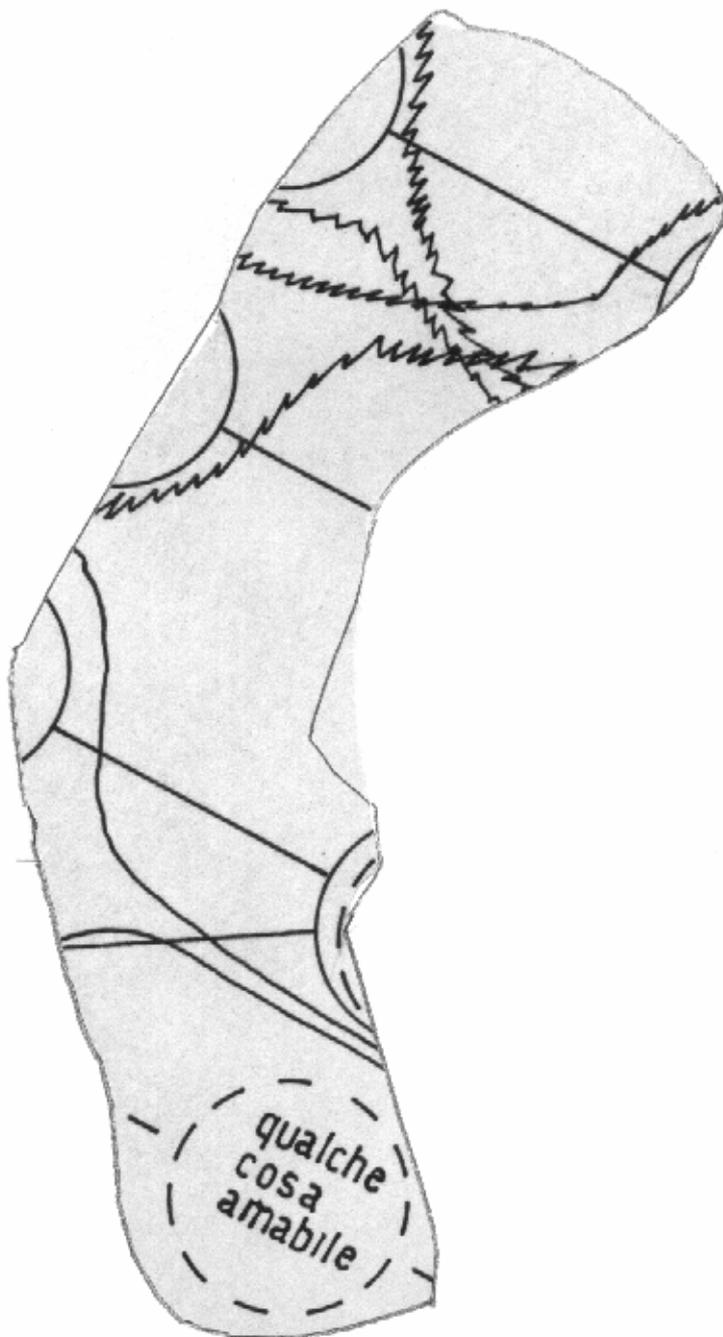
Orientado
intencionalmente
hacia el pasado -
ya lo dije en
alguna parte-, todo
aquello que realizo
se aleja
progresivamente de
mí,
obligándome
a estirarme
cada día más
para
alcanzarlo.

BRINDIS 2 (recorte)
Facsímile N° 1

Observar los nombres inscritos en los círculos:
fueron copiados de viejas partituras.



BRINDIS 2 (recorte)
Facsimile N° 2



PARTE III: LA MÁQUINA A RECORDAR

(BRINDIS 3)

París, 14 de julio de 1973

-“¿No te avergüenza
tocar al piano esas
viejas piezas”-, me
señaló un chiquito de tal
vez menos de 5 años.

Yo busqué en
mis bolsillos un
caramelo y, al
no encontrarlo,
le pedí que me
recite un
versito.

París, 2 de abril de 1973

9:30 h. –

Lo que más me impresiona en cualquier partitura de música es la inscripción del nombre del autor.



10:30 h.–

No es indispensable abrir las partituras de música para tocarlas.

11:30 h.–

No es necesario abrir ninguna partitura.

No es necesario abrir ninguna partitura.

No es necesario abrir ninguna partitura.

El 3 de abril de 1973, comencé a dedicarme con todo mi entusiasmo a copiar NOMBRES ILUSTRES (N.I.) de grandes maestros. Ese día, me propuse recordar todo lo que sabía, **específicamente de uno de ellos**, siguiendo el trazo de diferentes tipos de escritura, más o menos sinuosas.

BEETHOVEN

Beethoven

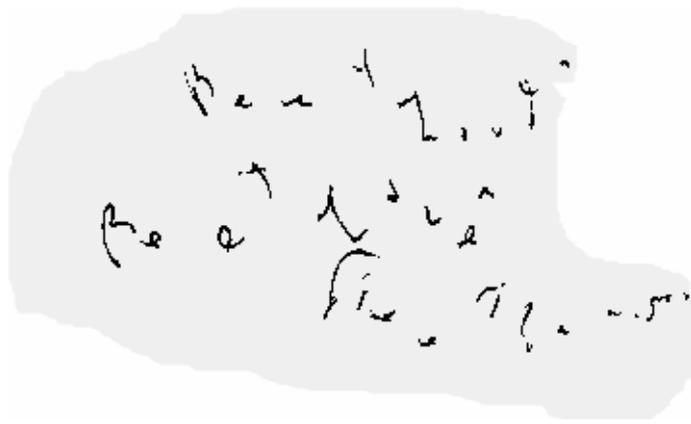
Beethoven

Beethoven

Beethoven

Todo lo que yo sabía coincidía exactamente con lo que recordaba

Tout ce que je savais coïncidait exactement avec tout ce dont je me souvenait.



Los nombres ilustres
se asemejan a veces
a mariposas
errantes...

Mariposas chinas

La escritura China vista por autores europeos:

现代的介词有许多
是从动词变来的而且
就是在现代语里也仍
旧保存着动词的某
些性质

Escribe Alleton: ²²

“El carácter corresponde a una *sílaba* y a una *unidad semántica mínima*. Se trata de un *signo mínimo*. Si se aprecia una *sílaba* fuera de todo contexto, no se sabrá por cual carácter transcribirla. En efecto, el carácter corresponde tanto a un segmento sonoro (la *sílaba*), como a una unidad de sentido. Por ejemplo, la *sílaba hé*, cuando significa ‘carozo’ se escribe de una manera, y la misma *sílaba* cuando significa ‘curso de agua’ se escribe de muy distinta manera.

“La *sílaba shi* puede ser la forma oral de, al menos, diecinueve signos diferentes: *shi* ‘enjuagar’, *shi* ‘saber’, *shi* ‘potencia’, *shi* ‘mundo’, *shi* (sufijo de nombre propio), *shi* ‘ser’, *shi* ‘juramento’, *shi* ‘sacar’, *shi* ‘letrado’, *shi* ‘asunto’, *shi* ‘amar a’, *shi* ‘ver’, *shi* ‘vigilar’, *shi* ‘mercado’, *shi* ‘probar’, *shi* ‘ir a’, *shi* ‘explicar’, *shi* ‘casa’...”

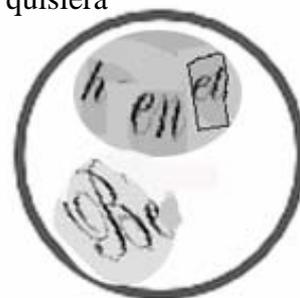
Grafías de *shi*:

拭 識 氏 是 勢 世 誓 逝
士 事 嗜 視 侍 恃 市 試
適 釋 室

Como toda persona que vive en cautiverio, un **NOMBRE ILUSTRE (N.I.)**, encerrado en un círculo, vive estrechamente ligado a sus recuerdos, *recordando sin cesar*. Si yo quisiera interpretarlo al piano...



debería tocar lo que me acuerde de los recuerdos incesantes de ese N.I.



“En China, desde que un niño aprende a hablar, es capaz de reconocer un carácter, vincularlo con una forma oral y saber lo que significa. En condiciones favorables, un chinito puede verdaderamente leer algunos caracteres desde los dos años. Sin embargo, no le servirá de mucho saber leer un carácter para cada sílaba de su hablar, ya que una sílaba determinada se escribe de tantas maneras diferentes como distintos son sus sentidos! Tendrá que aprender más de mil caracteres para poder leer textos fáciles, y aunque en un futuro sepa distinguir más de diez mil caracteres y encuentre uno sólo que no pueda reconocer, no será capaz de deducir por su aspecto ni su pronunciación ni su sentido, — como máximo, por analogía con los caracteres por él conocidos, intentará establecer algunas lecturas plausibles y el género de cosa de que trata.”²²

Una experimento que merece ser realizado:



Encerremos a **dos N.I. en un mismo círculo...** y veamos lo que pasa. *Nada* en especial: los dos **N.I.** se pondrán a evocar sus recuerdos, cada uno por su lado, muy probablemente ignorándose entre ellos. Si yo quisiera interpretarlos al piano... debería tocar aquello que recuerde **de los recuerdos incesantes de ambos.**



Se me ocurren **dos variantes**, si soy yo quien toca los recuerdos : una, evocando primero **mis recuerdos** sobre los recuerdos de uno de ellos, para después hacer lo mismo con el otro; o bien (segunda variante), evocar en forma *alternada -y fragmentada-* lo que me acuerde de los recuerdos *incesantes* de cada **N.I.** en cautiverio.

²² V.Allelon: obra citada.

Más mariposas chinas:



lóng, “dragón”

ěr, “oreja”

lóng, “sordo”

Los dos elementos gráficos superpuestos que, tomados separadamente constituyen los caracteres *lóng*, “dragón” y *ěr*, “oreja”, juntos componen la combinación *lóng*, “sordo”.²³

Una **tercera variante**:

tocar *simultáneamente* los recuerdos de ambos **N.I.**
–un esfuerzo ingrato, ya que me obligaría a recordar **los recuerdos de los dos N.I. al mismo tiempo**, a lo que se agregaría, como obstáculo adicional, la renuencia de ellos por armonizarse.²⁴

Otro ejemplo de bella unión de caracteres en la grafía china: *dàfāng*, “generoso” se escribe con los caracteres *dà*, “grande” y *fāng*, “cuadrado”.

Muchos manuales reproducen el ejemplo de *ān* “paz, serenidad”, cuyos elementos gráficos tomados separadamente significan por la parte superior “un techo”, por la parte inferior “una mujer”, y concluir: “una mujer sobre un techo es la serenidad”.

Escribir juntos dos N.I. , *cualquiera sea la posición de uno respecto del otro*, nos haría pensar en un “collage” (elementos que cohabitan por carecer de mejores opciones).

La escritura de los recuerdos

Para recoger cómodamente información sobre los recuerdos de cualquier **N.I.** en cautiverio, decidí instalar micrófonos, disimulados **en el centro de cada círculo**. He aquí lo que verifiqué: se oían claramente los recuerdos evocados cerca de un micrófono, no así cuando un **N.I.** se alejaba del centro. Esos alejamientos adquirirían un efecto de *decrescendo*.

Por lo tanto, el lugar de inscripción de un N.I. en su círculo, se correspondía con el grado de audibilidad de los recuerdos.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Poner juntos a dos N.I. no produce ningún efecto especial, tal como sucede en la escritura china, por ejemplo, con los caracteres “dragón” y “oreja”, que, combinados, significa “**sordo**”. ¡Que linda tautología sería “oreja de dragón sordo”! “Oreja de dragón musical” parece un chiste... , no así “oreja de dragón Beethoven” (*el sordo Beethoven*).

A continuación, veamos algunos ejemplos demostrativos de *esa* relación:



recuerdo evocado **muy cerca** del micrófono
(ubicado –como se recordará– en el centro del círculo)



recuerdo que **se aleja** (efecto *decrescendo*)



recuerdo que **se acerca** (efecto *crescendo*)



recuerdo **inestable**, con cambios dinámicos
pronunciados (*pp-ff*)



recuerdo **apenas audible**, sonoridad mínima
(*p-pp*)



una parte del recuerdo es **inaudible** (la
producida fuera del círculo)



completamente inaudible (los recuerdos producidos fuera de
los círculos no son captados por los micrófonos)

PRIMERA RECAPITULACIÓN

- Un **N.I.** —cualquier *maestro ilustre*— encerrado en su círculo, evoca sus recuerdos.
- El lugar de inscripción de los nombres tiene como consecuencia *cambios de audibilidad* de los recuerdos, lo cual se relaciona a la distancia fluctuante relativa respecto del centro del círculo (donde están emplazados los micrófonos).
- Yo voy tocando en la medida en que voy recordando lo que recuerda un N.I., con las fluctuaciones dinámicas derivadas de la ubicación de las inscripciones.
- Las inscripciones muestran el nombre manuscrito de un compositor ilustre o su propia firma, a veces distorsionados por su estado de ánimo (o el de su copista).

PRIMERA ADVERTENCIA (y algunas dudas)

- **Pregunta:** Si un **Nombre Ilustre** (N.I.) evoca, dentro de un círculo, sus recuerdos *al infinito*, ¿porqué entonces la escritura que lo representa no es también infinita?
- **Respuesta y advertencia:** La escritura de una inscripción corresponde, de hecho, al *segmento* de ese infinito sobre el cual me conecto, con el propósito de **oír recuerdos**.

París, 18 de abril de 1973

Una constatación sorprendente: a veces un **N.I.** evoca sus recuerdos con interrupciones, como si estuviera titubeando: se captan cortes, fragmentaciones, discontinuidades, pequeños o grandes agujeros. Son *recuerdos quebrados*. A ese fenómeno lo denominé “**pulsación intermitente del recuerdo**”. Para esos casos, me pareció apropiado utilizar letras de trazos discontinuos o punteados, formando inscripciones fragmentadas, quebradas, y hasta “rotas” ...

Diferentes ejemplos de “pulsación intermitente del recuerdo”:



pulsación intermitente hacia lo inaudible...



Pulsación intermitente desde lo inaudible ...



Pulsación intermitente dinámicamente intensa...

La **presencia simultánea** de dos N.I. en un mismo círculo, inscriptas según las modalidades que acabamos de ver, no debería engendrar mayores dificultades de ejecución, cualquiera sea el modo elegido.²⁵



Dos N.I. cuyos recuerdos difieren en su intensidad



Recuerdos intermitentes de uno de los N.I. (Wagner)

²⁵ Es decir, tocar las dos inscripciones ya sea una seguida de la otra, o bien alternando pequeños segmentos de una y otra.



Dos inscripciones para un mismo N.I., una de ellas corresponde a *pulsaciones intermitentes del recuerdo*

Nueva Advertencia:

Mis recuerdos se asemejan a pedazos recortados...

Nueva Recapitulación:

- Un **N.I.** encerrado en un círculo evoca continua o discontinuamente sus recuerdos.
- El lugar de inscripción de un **N.I.** se ubica de acuerdo a la intensidad y audibilidad de los recuerdos, captados por el micrófono situado en el centro mismo del círculo, *cuando yo estoy dispuesto a escucharlos.*
- Yo toco lo que recuerdo (*mis recuerdos se asemejan a trozos recortados*)
de
→ los recuerdos que no se detienen (*o sí*) de los **N.I.**, cuyos nombres se sitúan en los círculos según la intensidad en que mi oído los capta y yo voy leyendo en trozos recortados

Y es así que la mera inscripción de un Nombre Ilustre en la portada de una vieja partitura me es suficiente.

El juego de los recuerdos

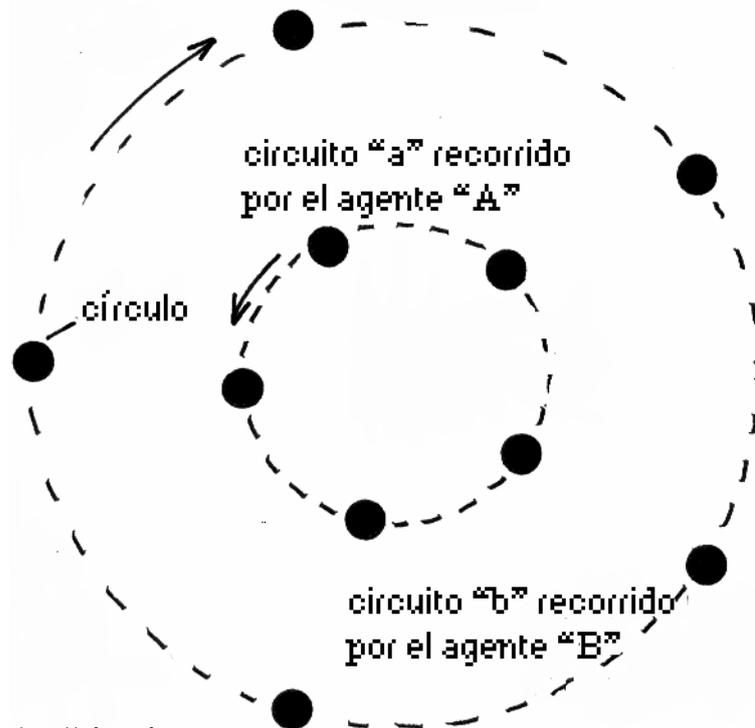
Paris, 6 de marzo de 1974

Una vez explicada –como lo he hecho– la conducta de los **N.I.** dentro de sus círculos, queda por definir las conexiones entre éstos. El modelo que he desarrollado se llamaba “**circuito circular**” pero prefiero ahora denominarlo “**circulación desviada**”.

Veamos por qué:

Una serie de conexiones determina un circuito. Si ese circuito es circular, todo cuerpo o **agente** que se desplaza está condenado a moverse circularmente. El objetivo de la puesta en circulación de un **agente** es de *servir de enlace entre los círculos*.

Fig.1: dos circuitos circulares aislados

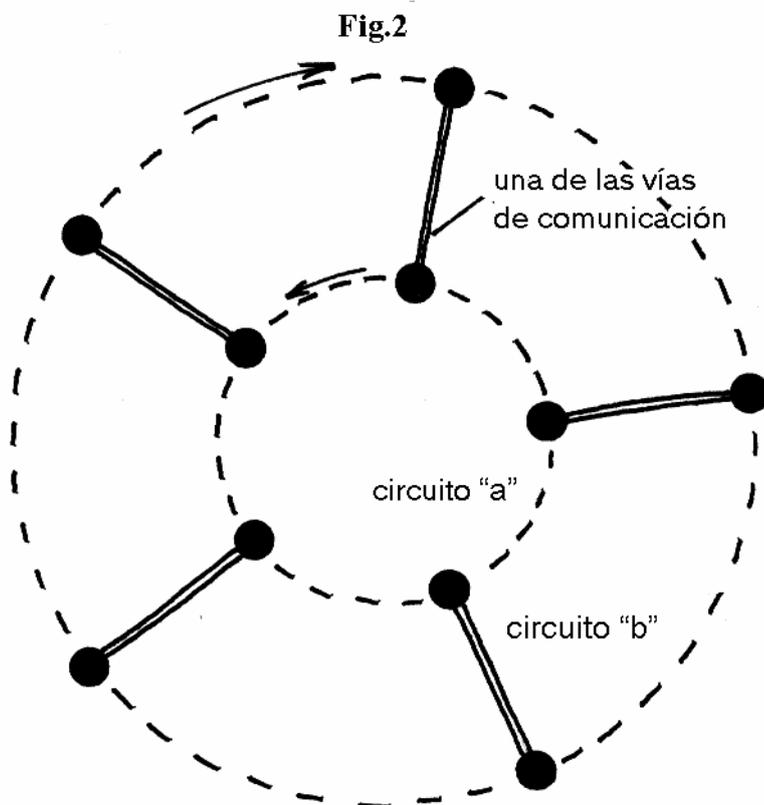


La **Figura 1** representa dos “**circuitos circulares**” independientes (sin conexiones entre sí), cada uno recorrido por un agente, en el sentido de la flecha.

Los agentes “A” y “B” están condenados a girar, en perpetuo aislamiento, en circuitos separados.

Esté inconveniente es superado en el modelo siguiente (fig.2), más avanzado, en el cual, en ambos circuitos, cada círculo se comunica con uno de los círculos del otro circuito

a través de una vía. Pero la circulación por estas vías estaba cortada. La cuestión más importante permanecía sin resolver: *¿cuándo y en qué circunstancias dichas vías deberían abrirse?* Sería necesaria la aparición de algún fenómeno que produzca el efecto de apertura (desbloqueo). Para ello la **intervención de los agentes** para provocar dicho fenómeno, que lleva en sí mismo la energía de una huida (o de un desvío) me parece sumamente provechosa.



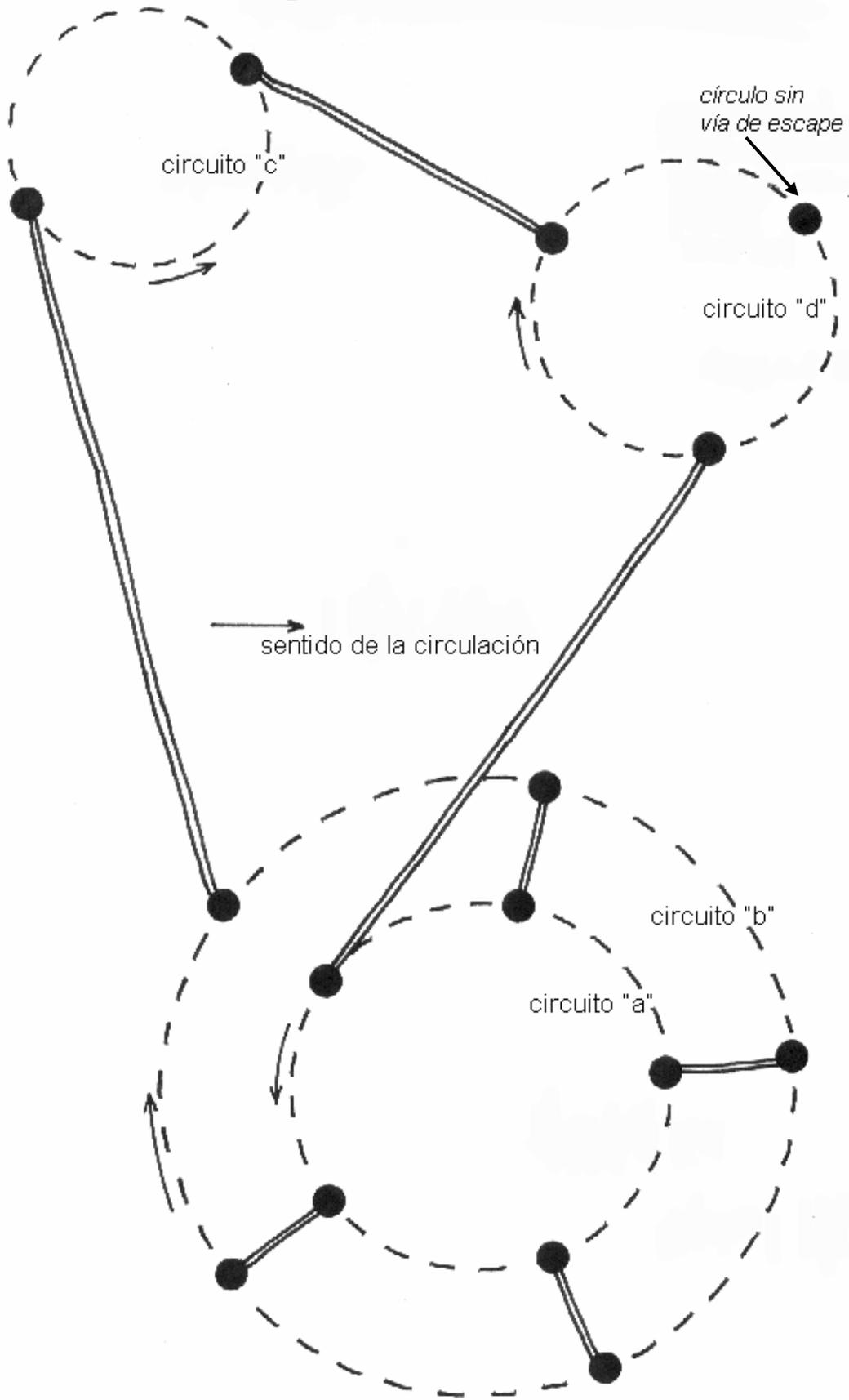
Así funcionaría:

**La aparición del fenómeno “f”, provocado por el agente “A”,
obligará al agente “B” a cambiar de circuito, y viceversa...**

El resultado de esta serie de investigaciones (o de experimentos) sobre la **circulación con desvíos**, fue un modelo más complejo, pero basado en los mismos principios. A diferencia del modelo anterior, el siguiente (fig.3) consiste en cuatro circuitos circulares (“a”, “b”, “c”, “d”) y dos agentes (“A”, “B”). Las conexiones entre los circuitos son de tipo clásico (cada círculo está conectado a otro de otro circuito por una vía lineal de escape). La originalidad del nuevo modelo se manifiesta por **la existencia de un círculo aislado desprovisto de vía lineal**, lo que impide una vía de escape en caso de producirse el fenómeno “f”. ²⁶

²⁶ Una aclaración para aquellos que consideran este modelo demasiado audaz: así como la **falla** en el funcionamiento puede producirse en cualquier momento, es imposible predecir *cuándo exactamente* (lo mismo ocurre entre las personas).

Fig. 3: circulación desviada



París , 29 de abril de 1973

Respondo a estas tres preguntas:

P. –¿Qué hay dentro de los círculos?

R. –Dentro de los círculos hay solamente parejas de **Nombres**

Ilustres que recuerdan sin cesar...

P. –¿En que momento un agente que recorre un circuito cambia de círculo?

R. –Es su decisión...

P. –¿Y el fenómeno “F”?

R. –¡Oh!, se desencadena cada vez que uno de los agentes advierte que el otro está tocando, por ejemplo, ¡música de Beethoven!

CONCLUSIÓN (conecte las palabras usted mismo):

sentado

que gira todo el tiempo

y

sobre

por

¡puaah!

estoy muy descontento

BRINDIS 3

resoplando

el niño

Un pequeño recuerdo

los huesos de un N.I.

en

un triciclo

uno de los N.I.

el pianista "A" es el agente "A"

me siento bien

un pianista "b"

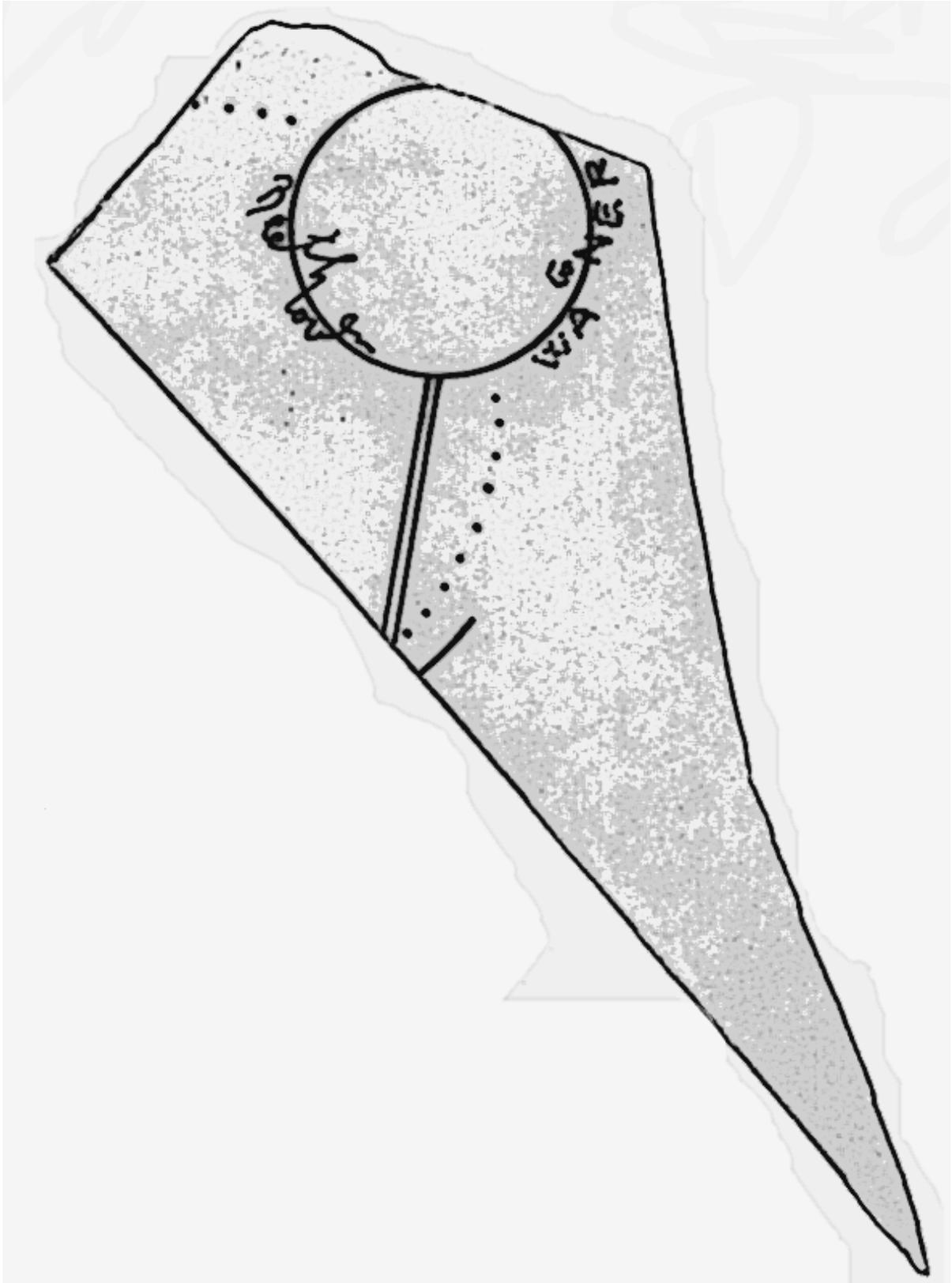
y además...

estoy muy descontento de mis últimas conexiones—————

BRINDIS 3

Facsímil de un trozo recortado de la partitura

(nótese el sonido débil y evasivo de ambos N.I.)



PARTE IV: LA MÁQUINA DE CONTORSIONES

INVESTIGACIÓN

(BRINDIS 4)

Motivo de la investigación: ENCARGO ²⁷

Plazo para completarla: TRECE HORAS ²⁸

Motivo de la investigación: ENCARGO

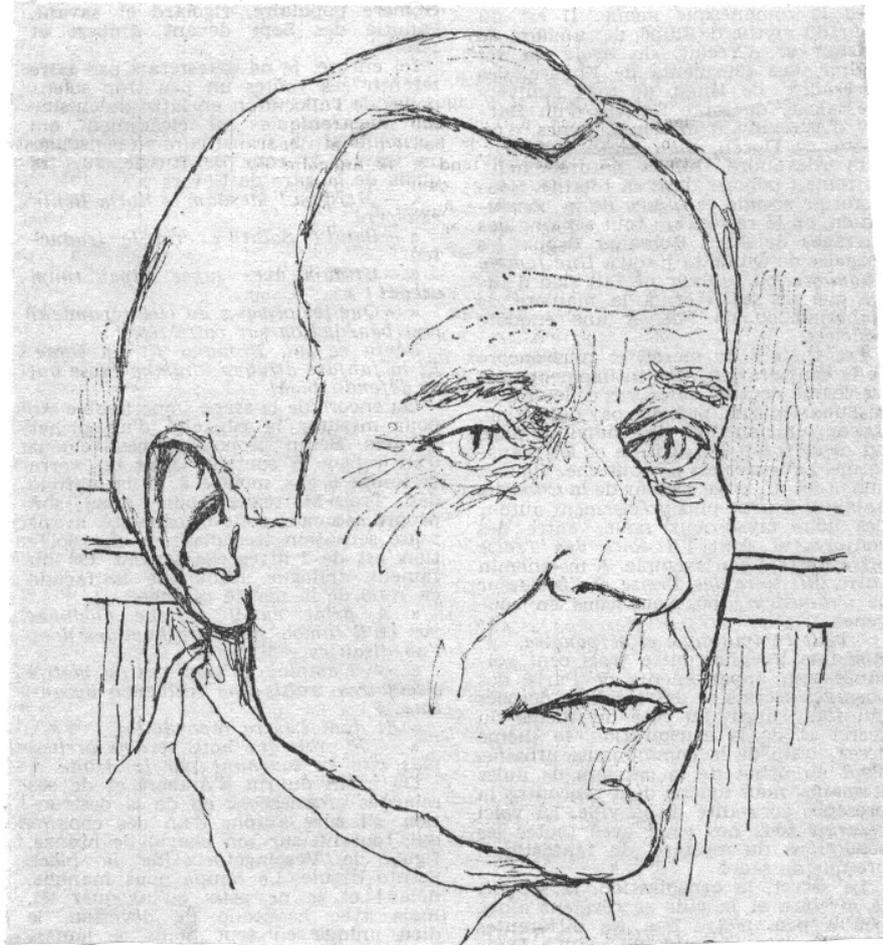
Plazo para completarla: TRECE HORAS

²⁷ El presente estudio fue un ENCARGO de la fundación “Círculo de Bogotalta”, oficializado mediante resolución firmada por su secretaria de enlace, la señorita Florence Schmidt (con fecha del 5 de mayo de 1973).

²⁸ “...El señor y la señora W.Calusio llegarán al aeropuerto de Orly el 13 de mayo a las 15.16 horas (hora francesa). Ambos estarán a vuestra entera disposición durante trece horas...” (de la carta de la señorita F.Schmidt).

París. 13 de mayo de 1973
hora 18.00

TEST N°1



Por favor:

–SEÑOR W.Calusio. hágale una mueca a la señora W.Calusio.



–Señora W.Calusio, ¿vio lo que le hizo el señor W.Calusio? Ahora le toca a usted, ¿con qué mueca le va a responder?

–SEÑOR W.Calusio, ¿usted vio lo que le hizo la señora W.Calusio? Ahora le toca a usted, ¿con que mueca le va a responder?

–SEÑORA W.Calusio, ¿vio lo que le hizo el señor W.Calusio?... Ahora es su turno...

–SEÑOR W.Calusio, ¿vio lo que le hizo la señora W...? Es su turno...

–SEÑORA W.Calusio, ¿vio lo que le hizo el señor W...?

–SEÑOR W.Calusio, ¿vio lo que le hizo la señora...?

–SEÑORA W.Calusio, ¿¡vio lo que le hizo...?!

–SEÑOR W.Calusio, ¿vio...?



-SEÑORA W.Calusio, ¿¡vio...?!

-SEÑOR W.Calusio, ¿...?

-SEÑORA W.Calusio, ¿¡...?!

-SEÑOR W.¿...?

-SEÑORA W.¿...?

-SEÑOR ¿...?

-SEÑORA ¿...?

-¿...?

-¿...?

- ...

.....

- ¡STOP!



Duración del test: 85 minutos.

Objetivo general: experimentar muecas.

Objetivo particular: experimentar el intercambio de muecas entre el señor y la señora W.Calusio.²⁹

Objetivo final: confección de un catálogo de muecas para un BRINDIS .

RESULTADO: el total de 395 muecas realizadas por el señor y la señora W.Calusio (198 y 195, respectivamente) contiene 21 muecas diferentes, clasificadas del 1 al 21 según el orden de aparición (las otras 374 no son más que copias o burdas imitaciones de las precedentes). Del repertorio de esas 21 diferentes, 13 corresponden a *tics* profesionales³⁰ perfectamente reconocibles: *boca torcida, fruncimiento de cejas, sonrisa crispada*, etc. No es el propósito de la presente investigación clasificar cualitativamente las reacciones mutuas de dos pianistas que se intercambian muecas. El tema ha sido abordado innumerables veces (ver Vinko Globokar, citado aquí abajo). Me es suficiente constatar que en todo diálogo de muecas, la réplica a una mueca será **s i e m p r e o t r a m u e c a .**

²⁹ "...el señor y la señora W.calusio son dos expertos pianistas, que consagran su tiempo en realizar giras internacionales, brindando conciertos a dúo...Su renombre como virtuosos del teclado les procura una cobertura ideal para dedicarse discretamente a otro tipo de actividad...la que sí es de nuestro interés..." (fragmento de la carta de la señorita F.Schmidt).

³⁰ "...En lugar de IMITAR textualmente, es posible INTEGRARSE a un material conductor, seguirlo, incorporarse a él, moverse en el mismo sentido. En estos casos, la respuesta difiere del material propuesto sobre todo en los detalles. VACILAR, y luego como variantes desinteresarse, o intervenir esporádicamente, constituirán el grupo de deberes más distantes y poco comprometidos. Del hecho de estar ligado a un material, el intérprete llega a crear, ayudado por las reacciones prescritas, reposos activos, silencios extremadamente vivos y tensos. Entre estos tres modos de reaccionar (imitación, integración y vacilación) y la reacción constante a HACER LO OPUESTO, existe una diferencia fundamental. En los casos precedentes el intérprete no reflexiona y no analiza sino inconscientemente. Toca en base a su sentido musical, instintivamente y en casos intuitivamente. Al contrario, desde el momento en que se le pide de reaccionar sobre un modelo haciendo lo opuesto, está obligado a analizar rápidamente la situación, disecarla en parámetros, para poder seguidamente decidir lo que podría ser lo opuesto de la situación escuchada, A partir de lo experimentado, se pudo constatar que cada quien elige el o los parámetros que le resultan más característicos. Finalmente él no elige, sino reacciona... En un quinto caso, –HACER ALGO DIFERENTE– cada individuo tiene una interpretación de la prescripción del deber a realizar, obteniendo resultados imprevisibles que salen completamente del campo de nuestra concepción y nuestros deseos."

Vinko Globokar: "Reaccionar..." (Musique en jeu N° 1, 1970, Editions du Seuil). Criterios sobre la improvisación.

TEST N° 2

- SEÑOR W.Calusio, sacuda una parte del cuerpo (comprendida las extremidades inferiores) delante de la señora W.Calusio...
- SEÑORA W.Calusio, ¿vio lo que sacude el señor W.Calusio? ¿Qué parte del cuerpo va usted a sacudir para responderle? ¡Hágalo!
- SEÑOR W.Calusio, ¿vio lo que le hace la señora W.Calusio? ¡Respóndale!
- SEÑORA W.Calusio, ¿vio lo que le hace el señor W.Calusio? ¡Es su turno!
- SEÑOR W.Calusio, ¿vio lo que le hace la señora W...?
- SEÑORA W.Calusio, ¿vio lo que le hace el señor W...?
- SEÑOR W.Calusio, ¿vio lo que le hace la señora...?
- SEÑORA W.Calusio, ¿vio lo que le hace...?
- SEÑOR W.Calusio, ¿vio lo que le hace...?
- SEÑORA W.Calusio, ¿vio...?
- SEÑOR W.Calusio (¿...?)
- SEÑORA W.Calusio (¿...?)
- SEÑOR (¿...?)
- SEÑORA (¿...?)
- (¿...?)
- (¿...?)
-
- ¡STOP!**



Duración del test: 97 minutos.

Objetivo general: experimentar sacudidas corporales.

Objetivo particular: experimentar las sacudidas corporales del señor y la señora W. Calusio.

Objetivo final: confección de un catálogo de sacudidas corporales para un BRINDIS.

RESULTADO: el total de las 129 sacudidas corporales realizadas por el señor y la señora W. Calusio (65 y 64 respectivamente), contiene 15 sacudidas diferentes clasificadas del 1 al 15 según su orden de aparición (no siendo las otras 114 más que copias o burdas imitaciones de las anteriores). Del repertorio de esas 15, 13 corresponden a *tics profesionales*, perfectamente discernibles: *agitación de la cabeza, temblor de pies, hombros y caderas, pero especialmente agitación de manos*. No es para nada el propósito de este estudio clasificar cualitativamente las reacciones de dos pianistas que parecen *conversar* en el idioma de las sacudidas, ni tampoco detenerme en análisis morfológicos o tipológicos sobre ellas. Otros de alguna manera ya lo han hecho (ver P. Schaeffer: *Tratado de los objetos musicales*). A mí me basta constatar, que en todo diálogo de sacudidas **LA RESPUESTA A UNA SACUDIDA SERÁ SIEMPRE OTRA SACUDIDA**, y tratándose de pianistas serán *sacudidas pianísticas*.³¹

³¹ Continúa Globokar en el citado artículo: “...*Ya lo hemos experimentado: cuanto más se le otorga responsabilidad compositiva al ejecutante, más crecen los riesgos de que nazcan situaciones musicales no deseadas que entorpecen nuestros puntos de vista estéticos. Es por eso que estamos a la búsqueda de medios técnicos que estimulen una participación comprometida del ejecutante, teniendo la capacidad de eliminar su defecto más corriente: el empleo de 'clichés' personales que ponen en juego cada vez que se recurre a su inventiva.*”

Con un poco de humor de mi parte y en respuesta a la preocupación de Globokar por combatir el “vicio” de los “clichés”, se me ocurre el razonamiento siguiente (quizás en forma de poema), partiendo de la imagen de barrer a los viciosos, la basura y también las escobas. Dejemos que ruede...

I –

Los “clichés personales” deben ser eliminados a causa de su olor a ejecutante.

Esos “clichés” son basura y los “medios técnicos” sirven de escoba.

El mal olor estimula la “participación comprometida” del buen barrendero: hace falta barrer los “clichés personales” y los ejecutantes (contaminados).

II –

Los “medios técnicos” deben eliminados a causa de su olor a escoba.

Esos “medios técnicos” son basura y los barrenderos sirven de escoba.

El mal olor estimula la “participación comprometida” del buen barrendero: hay que barrer los “medios técnicos” y las escobas (contaminados).

III

Los barrenderos deben ser eliminados a causa de su olor a basura.

Esos barrenderos son basura y la basura sirve de escoba.

El mal olor estimula la “participación comprometida” del buen barrendero: hay que barrer la basura y los basureros (contaminados).

13 de mayo, 23.00 horas

Test N° 3

- SEÑOR W.Calusio, haga una mueca o sacuda una parte de su cuerpo
(comprendidas las extremidades) delante a la señora W.Calusio...
- SEÑORA W.Calusio, ¿vio lo que le hizo el señor W.Calusio? ¿Con qué
mueca o sacudida va usted a responderle?
- SEÑOR W.Calusio, ¿vio la mueca o la sacudida de la señora W.Calusio?
¡Respóndale!
- SEÑORA W.Calusio, ¿vio la mueca o la sacudida del señor W.Calusio?..
- SEÑOR W.Calusio, ¿vio la mueca o la sacudida de la señora W. ...?
- SEÑORA W.Calusio, ¿vio la mueca o la sacudida del señor W. ...?
- SEÑOR W.Calusio, ¿vio la mueca o la sacudida de la señora..?
- SEÑORA W.Calusio, ¿vio la mueca o la sacudida del señor..?
- SEÑOR W.Calusio, ¿vio la mueca o la sacudida...?
- SEÑORA W.Calusio, ¿vio la mueca o la sacudida...?
- SEÑOR W.Calusio, ¿vio la mueca..?
- SEÑORA W.Calusio, ¿vio la mueca..?
- SEÑOR W.Calusio, ¿vio..?
- SEÑORA W.Calusio, ¿vio..?
- SEÑOR W. ¿..?
- W. ¿..?
- ¿...?

¡STOP!

¡STOP!

¡STOP!

Duración del test: 113 minutos.

Objetivo general: experimentar si las preferencias naturales de los individuos se inclinan hacia las muecas o las sacudidas.

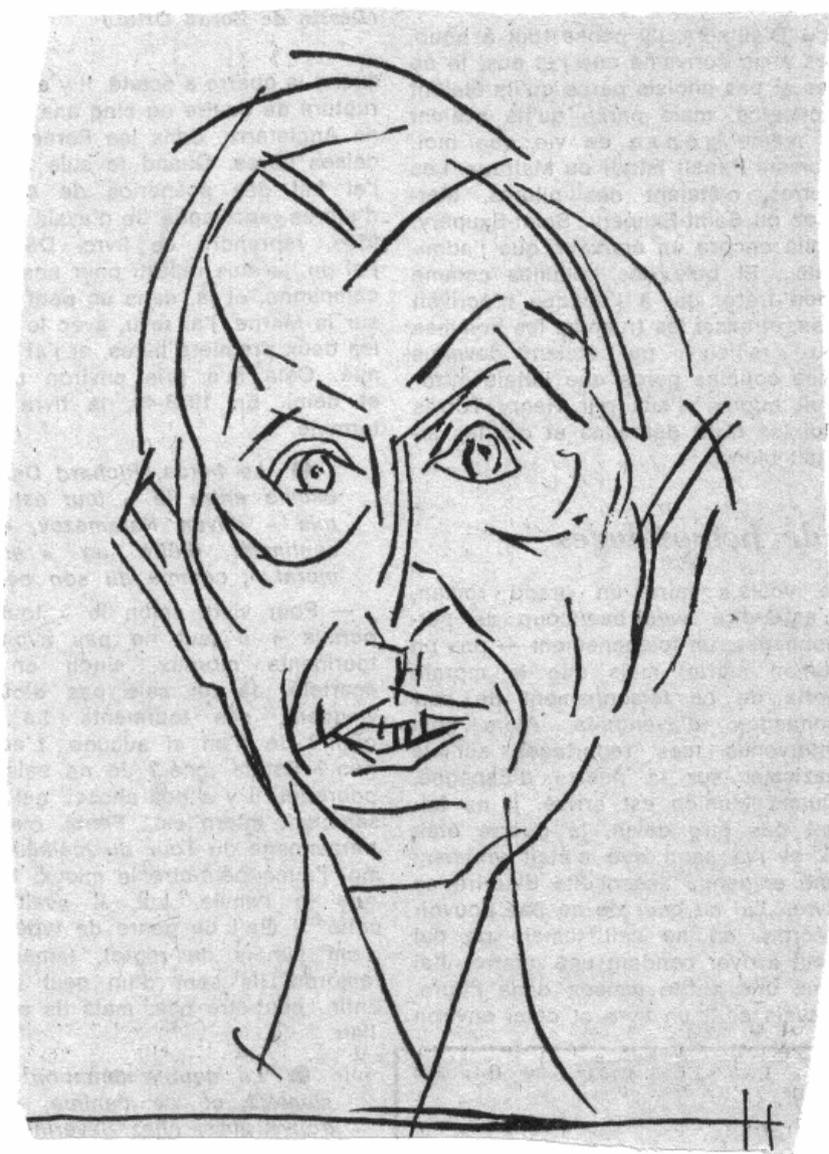
Objetivo particular: experimentar si las preferencias naturales del señor y la señora W.Calusio se inclinan hacia las muecas o las sacudidas.

Objetivo final: confeccionar un catálogo unificado de muecas y sacudidas corporales destinado a un BRINDIS.

RESULTADO: el conjunto de las 377 muecas y sacudidas corporales practicadas por el señor y la señora W.CALUSIO (189 y 188 respectivamente) se divide del modo siguiente: el total de 266 muecas contiene 21 muecas diferenciadas, clasificadas del 1 al 21 según el orden de aparición (las restantes 245 pueden considerarse como vulgares *copias o imitaciones* de las 21 originales). Del repertorio de las 21 muecas originales, 13 corresponden a *tics profesionales* perfectamente distinguibles. El total de las 115 sacudidas de partes del cuerpo o miembros, comprenden 15 sacudidas diferentes clasificadas del 1 al 15 según su orden de aparición (las otra 180 no son más que intentos de *copias o imitaciones* de las referidas 15). Del repertorio de las 15 sacudidas diferentes, 13 corresponden a *tics profesionales* perfectamente distinguibles.³² No es el propósito de de la presente investigación la clasificación cualitativa de las interacciones de dos pianistas que se expresan por medio de muecas y sacudidas... ni detenerme a explicar cuál podrían ser sus íntimos propósitos (sería inmiscuirme en sus vidas privadas). Me es suficiente constatar que en todo diálogo de muecas y sacudidas –en el que se debe optar por unas u otras–, **LA RESPUESTA A UNA MUECA O A UNA SACUDIDA SERÁ SIEMPRE OTRA MUECA U OTRA SACUDIDA.** Sin embargo, en esta interesante investigación, observo con curiosidad que ciertas muecas “especiales” del señor W.Calusio provocan reacciones “especiales” por parte de la señora W.Calusio (agitados temblores, por ejemplo), lo mismo que ciertas sacudidas “especiales” de la señora W.Calusio, provocan un tal “efecto paralizante” en el señor W.Calusio, que su rostro se contrae en pliegues atroces. (ver abajo Fig.1)

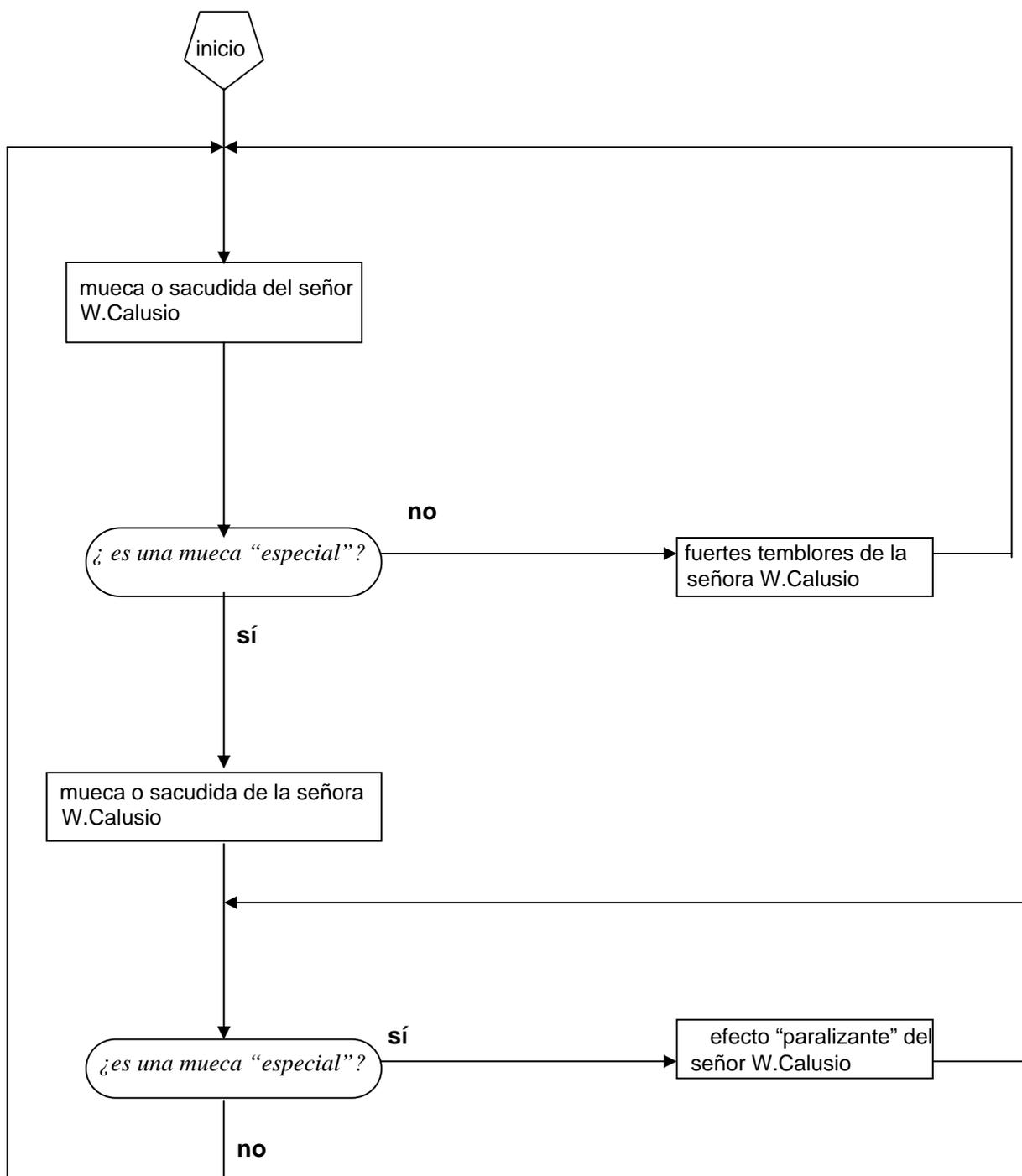
³² Las cifras del presente test muestran que a pesar de la neta preferencia del señor y la señora W.Calusio por las muecas (266 muecas contra 155 sacudidas), las diferencias tienden a reducirse en lo que hace a su respectiva variedad (21 muecas diferentes contra 15 sacudidas diferentes), y desaparecen al comparar los *tics profesionales* (15 contra 15).

Fig.4: el señor W.Calusio con su rostro congelado en una mueca de terror



El organigrama que sigue (fig. 5) esquematiza estas observaciones:

Fig.5: organigrama según los datos recogidos en el test N° 3



14 de mayo, 1:30 de la madrugada

Realmente no comprendo por qué el Señor y la Sra.W.Calusio me exigen una “puesta en partitura” de sus muecas y sacudidas personales (un itinerario jalonado de éstas constituirían *la partitura*. Tampoco comprendo la insistencia en encontrar un itinerario propio en una especie de laberinto impreso. Ellos desean que la duración del *viaje* esté condicionada por la dificultad –o la voluntad– de encontrar *la salida*. La entrada y la salida deberían –según ellos– coincidir en el espacio. Sin embargo, las respectivas entradas del señor y la señora no coinciden ni en el espacio –se sitúan en dos sitios contiguos– ni en el tiempo. Finalmente, lo que me fue propuesto, y yo acepté con cierta reticencia, puede resumirse así:

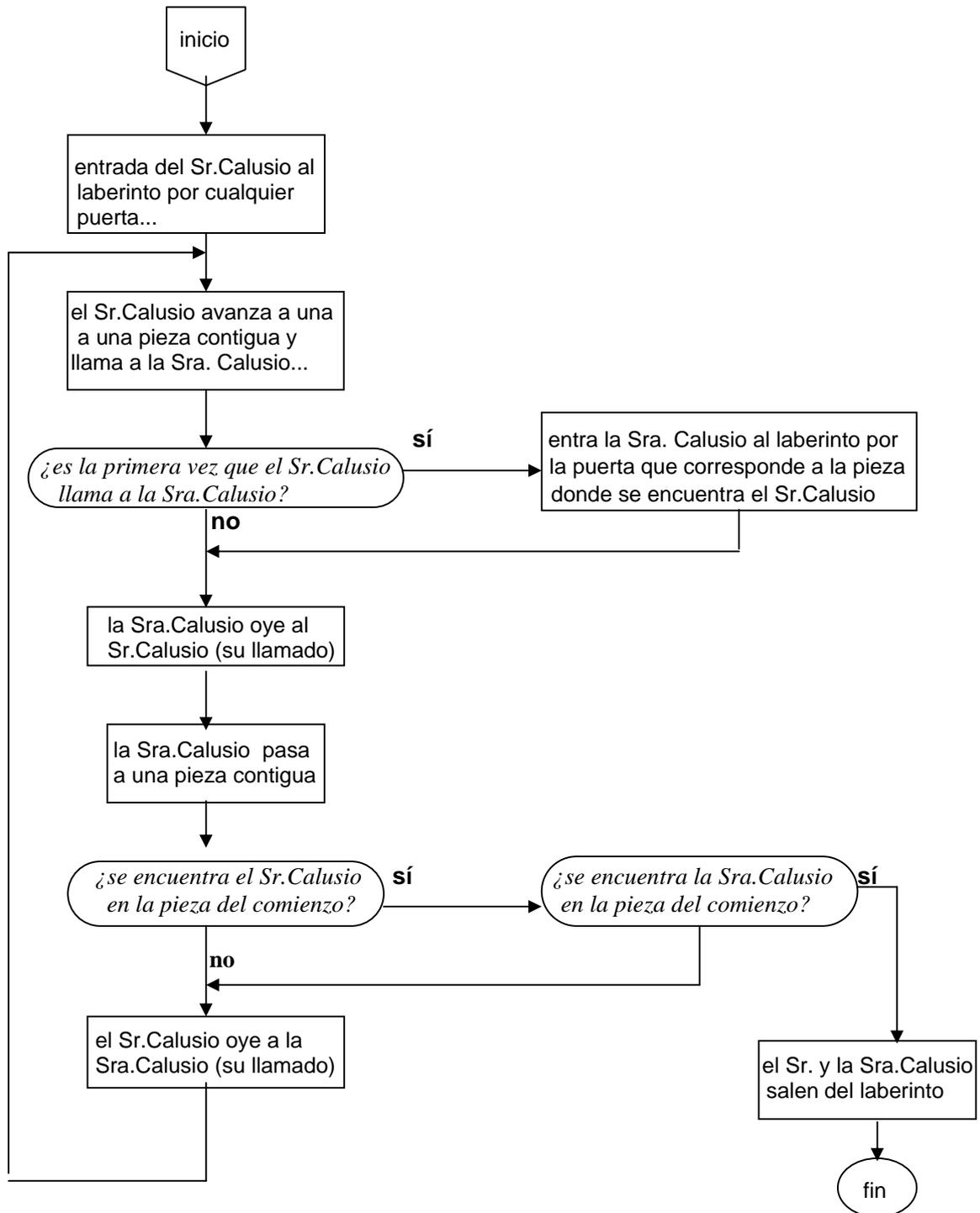
- El Sr.Calusio penetra en el laberinto por una puerta cualquiera; ésta lo introduce en su pieza (habitación) de entrada, que será a su vez la de su salida.
- El Sr.Calusio pasa a una pieza contigua (pueden haber varias), desde donde llama a la Sra.Calusio.
- La Sra.Calusio penetra en el laberinto por la puerta que corresponde a la pieza (habitación) en la que se encuentra en ese momento el Sr.Calusio, que será a su vez la de su salida.
- La Sra. Calusio pasa a una pieza contigua, desde donde llama al Sr.Calusio.
- El Sr.Calusio trata de unirse a la Sra.Calusio y se dirige a una pieza contigua (pueden haber varias). De allí llama (convoca) a la Sra.Calusio.
- La Sra.Calusio trata de acudir al llamado del Sr.Calusio y pasa a una pieza contigua (pueden haber varias)...desde donde llama al Sr.Calusio...

...Y así este mecanismo continúa en funcionamiento hasta que el Sr. y la Sra.Calusio se reencuentren simultáneamente en sus respectivas piezas de entrada (que son también las de salida): entonces abandonan el laberinto (cada uno por su cuenta). FIN.

La duración del evento es impredecible.

Las operaciones precedentes puestas en organigrama (fig .6):

Fig.6



Alternativas e incertidumbres que obstaculizan el logro de acuerdos entre el señor y la señora Calusio, de una parte, y yo, de otra parte

- a) Cada cambio de habitación en el laberinto corresponde a un cambio de muecas o sacudidas (¿sí o no?).³³
- b) Se atribuye una mueca o una sacudida determinada a cada habitación (¿sí o no?).³⁴
- c) Se debe disponer del mismo número de muecas y sacudidas como de habitaciones tiene el laberinto (¿sí o no?).³⁵
- d) ¿Es aceptable la expresión “tic profesional” para designar a *todas* las muecas y sacudidas?³⁶

Conclusión de la investigación: NINGUNA

Nota personal:

*Me siento decepcionado. No alcanzo a comprender el alcance de todo esto. Trabajé casi automáticamente -como teleguiado, y eso me fatiga.*³⁷

³³ El señor y la señora Calusio pretenden que, si a cada cambio de habitación no correspondiera un cambio de muecas o sacudidas, la confusión temporal se agregaría a la desorientación espacial (efecto normal dentro de todo laberinto constituido por una compleja red de habitaciones y corredores).

³⁴ ¿Quién va a atribuirlos? En todo caso no seré yo.

³⁵ Si la respuesta es afirmativa habría que prever un laberinto cuyo número de habitaciones no exceda el número de muecas y sacudidas inscritas en la lista confeccionada previamente.

³⁶ Por primera vez el acuerdo fue inmediato. Tan inmediato que al poco rato la desconfianza surgió entre nosotros: ¿por qué tanto entusiasmo?...¿hay gato encerrado?

³⁷ Los Calusio partieron de madrugada encantados.

Carta que me fue enviada por la señorita Florence Schmidt, secretaria de enlace del “Círculo Bogotalta”, en la que reporta un recital del famoso dúo Calusio:

“Bogotá, 2 de octubre de 1973

“(…)La carta presente se propone informarle del resultado real de su investigación sobre el señor y la señora W. Calusio, ambos miembros selectos de nuestro Círculo. La prueba se llevó a cabo durante un concierto de gala de los citados pianistas en honor del cuerpo diplomático, con la asistencia del Presidente de la República, ministros y otras altas personalidades, y también de una numerosa delegación de ciegos (en su mayoría europeos), nuestros invitados especiales. Entre las obras presentadas figuraba la que usted llama ‘BRINDIS 4’, que por razones de seguridad fue rebautizada y presentada como ‘SONATA EN RE MAYOR’. He aquí los hechos:

“En el preciso instante en que los virtuosos pianistas iniciaron dicha ‘sonata’ -es decir el ‘*dúo concertante de tics*’-, EL TELÓN CAYÓ. Esto sorprendió al público, que reaccionó con indignación. Sólo los ciegos se mantuvieron imperturbables, como ajenos a la situación. Detrás del telón, los Calusio intercambiaban muecas y sacudidas que nadie veía. El ministro del Interior, presente en la sala, envió de inmediato a su secretario de información al escenario, con la misión de confirmar su presentimiento de que algo raro sucedía detrás del telón. A su regreso, el secretario murmuró algunas palabras al oído del ministro. Éste le respondió con un gesto seco. De inmediato se sintió en la sala un fuerte descontento al notarse la confidencialidad del diálogo entre esos dos hombres de Estado. Entonces el ministro -con la anuencia de su superior, el Presidente de la República- decidió hacer públicas las informaciones recibidas. Fue a través de de ‘*tics profesionales*’ que el secretario -refiriéndose a los pianistas- se dirigió a la audiencia. Ésta demandó una explicación más detallada. De pronto, un miembro de la delegación de ciegos se puso a tomar notas en una libretita. Un vecino, que parecía poseer el sentido de la vista, se

inclinó sobre él para leer lo que escribía. El vecino de ese vecino le preguntó a éste qué escribía el ciego. Una red de conexiones boca-oreja se diseminó gradualmente en el recinto. Los gritos del secretario se oían cada vez menos. Por el contrario, sus 'tics' gestuales crecían. Otro miembro de la delegación de ciegos se puso a pronunciar un discurso sobre 'la conducta del público en las salas de exposiciones'. El ministro de Educación discutía vivamente sobre el tema de 'la conducta DE LOS CIEGOS EXTRANJEROS en los lugares públicos'. Los espectadores, videntes en su mayoría, enganchados en su totalidad en el sistema boca-oreja, apenas se dieron cuenta de que en cierto momento el telón se había levantado (fue cuando los Calusio emprendieron la siguiente obra del programa) y que ya los ciegos habían desaparecido..."

PARTE IV: LA MÁQUINA DE FASCINAR

(BRINDIS 5)

Tomando en cuenta el gran número de personas que se inclinan ante la poesía y el canto,

y que esa gente, en su mayoría, ama igualmente el buen comer y el buen beber,

es a ese espíritu dichoso al que yo me dirijo en este momento.

Porque hay artistas

y porque hay animales comestibles deliciosos, que,
además, son pacíficos,

yo no veo ningún inconveniente para que éstos se
pongan al servicio de aquellos.

Sin embargo, mi voluntad tiende a satisfacer la
vanidad de unos y otros,

en forma armoniosa.

París, 6 de junio de 1973

Pienso en los poetas y los cantantes,
y también en los Grandes Maestros
(G.M.) compositores de ópera.

Es normal dejarse fascinar por ellos,
aunque hayan compuesto apenas una ópera
(Beethoven).

Un G.M. que haya compuesto ya sea una o
muchas óperas es en sí mismo un *objeto
maravilloso*.

Un "conglomerado" (conjunto) de G.M.
es por lo tanto una *gran maravilla*.

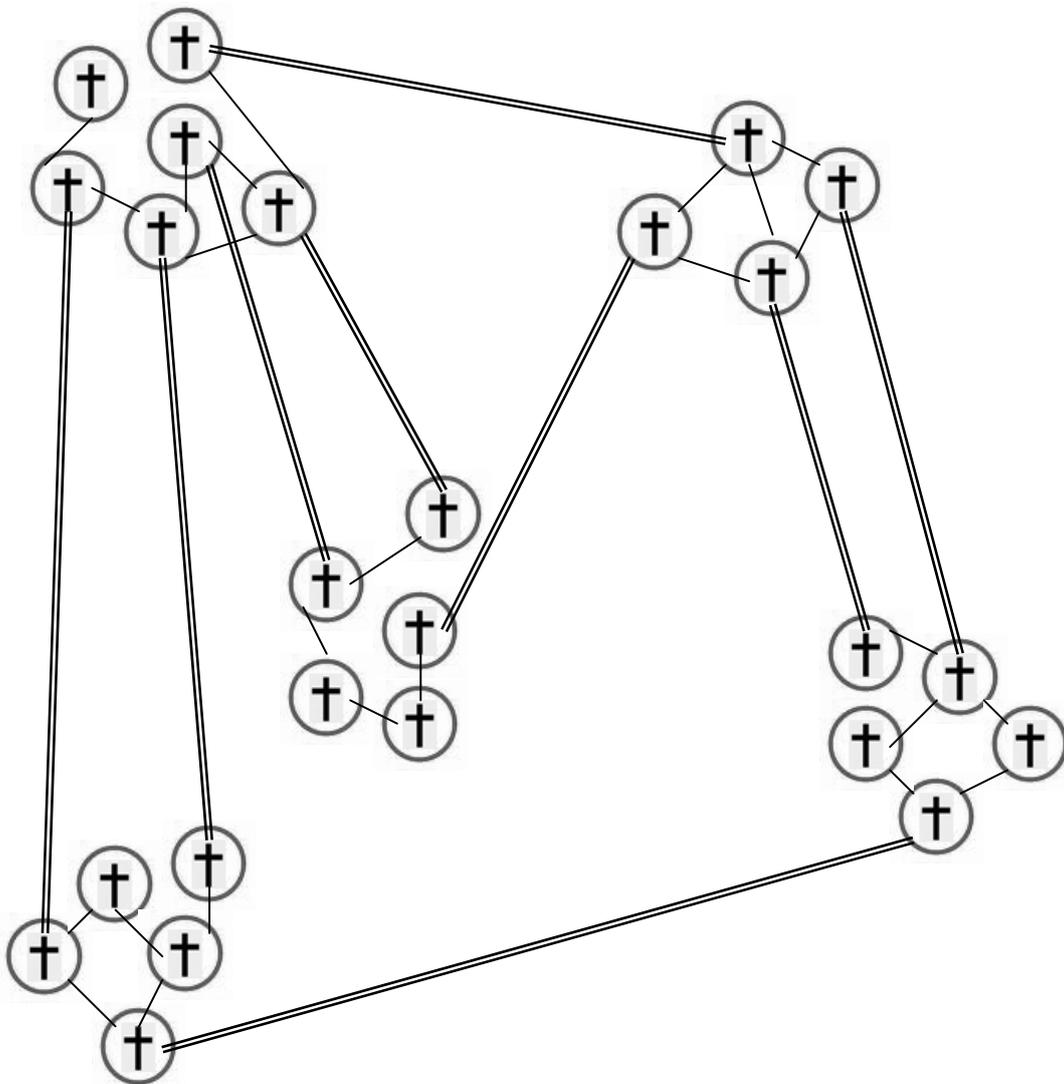
El disponer de varios conglomerados a
la vez, sería una *enorme maravilla*.

Creo que tratar las *grandes o enormes maravillas* (los G.M. compositores de óperas reunidos en conglomerados) requiere dos tipos de circuitos: uno interno y otro externo. Los **circuitos internos** son aquellos que sirven de conexión entre los *objetos maravillosos individuales* (G.M.) que pertenecen a una misma *maravilla* (conglomerado).

Los **circuitos externos** representan las conexiones entre los *objetos maravillosos* que **no pertenecen a ninguna maravilla**.

La figura que sigue (fig .6) describe gráficamente esta idea –siendo sustituidos los objetos maravillosos por cruces dentro de circulitos–.

Fig.6: La gran maravilla consta en este modelo de cinco conglomerados de objetos maravillosos; el circuito externo está representado por líneas dobles



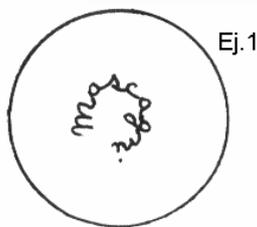
Antes de explicar el modo de funcionamiento de los circuitos, quisiera agregar algunas palabras sobre los propios *objetos maravillosos*. Éstos –los G.M.– van a quedar individualizados por la **escritura de sus nombres**. Se otorgan a cada G.M. algunos círculos, ya sea en un mismo conglomerado o en otro. Dentro de cada círculo debe figurar la inscripción del nombre de un G.M., cuyo significado para los intérpretes no es otra cosa que **la ejecución³⁸ de un fragmento de ópera de ese objeto maravilloso** (el Gran Maestro, el compositor señalado).

Para beneficiar el *canto puro* he ubicado arbitrariamente alrededor del centro de cada círculo (en su mismo corazón) la región más sensible a la melodía. Ahí, **las palabras son suprimidas**. Resultado: un canto sin palabras.

Por oposición, la región más lejana del centro (pero sin salir del círculo) **suprime la melodía**, favoreciendo la **inteligibilidad del texto poético**. Resultado: palabras sin canto

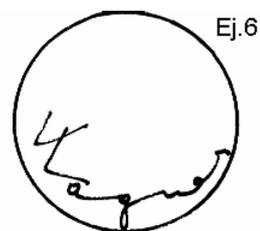
Es así que todo *objeto maravilloso* está obligado, según las circunstancias, a mostrarse:

a): *puramente melódico* (ejemplos 1, 2, 3, donde el texto es olvidado...)

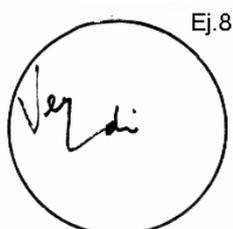
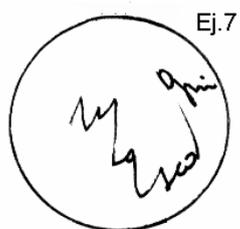


³⁸ ¡Ponerse a cantar!

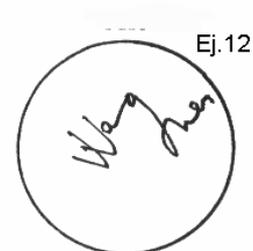
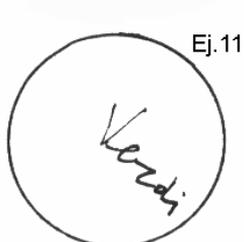
b): *Puramente poético* (ejemplos 4, 5, 6, donde la melodía es olvidada...)



c): *Ambiguo* (ejemplos 7, 8, 9, donde la melodía y la letra son a veces parcialmente olvidadas...)



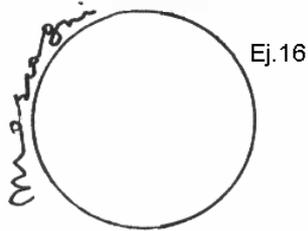
d): *De aquí para allá* (ejemplos 10, 11, 12, en los que se transita progresivamente de un canto sin palabras a sólo palabras sin canto...)



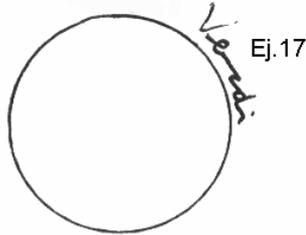
e): *De allá para acá* (ejemplos 13, 14, 15, donde se transita de palabras sin canto a un canto sin palabras...)



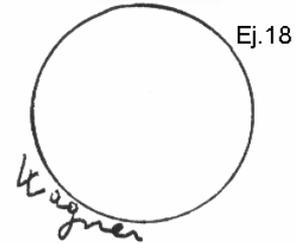
f): **Mudo** (ejemplos 16, 17, 18, donde aparecen sólo los remanentes visuales de la interpretación, es decir, los *objetos maravillosos* pierden su valor sonoro y solo **gesticulan** la música...)



Ej.16

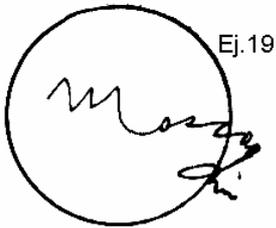


Ej.17

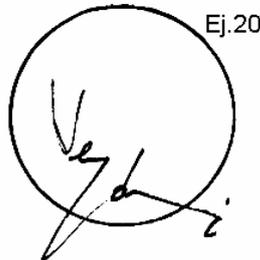


Ej.18

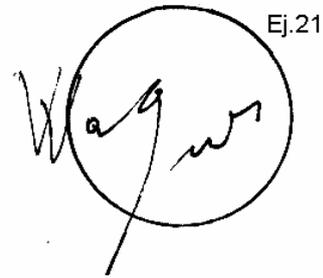
g) **Híbrido** (ejemplos 19, 20, 21, en los que se interpreta por momentos sin melodía, sin palabras, o sólo gestualmente...)



Ej.19



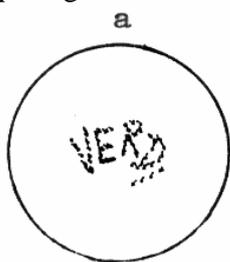
Ej.20



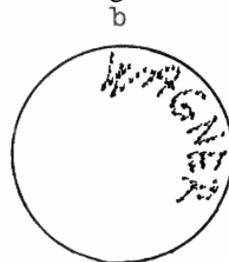
Ej.21

París, 19 de junio de 1973

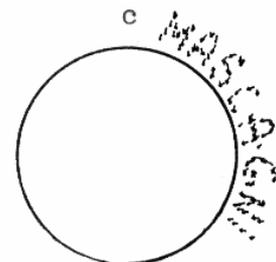
Es comprensible que los poetas y cantantes se auto consideren *objetos maravillosos* vencedores de las cuantiosas limitaciones impuestas por el encierro en sus círculos. Pero a veces la auto fascinación de un G.M. es tal, que cae en estado de exacerbada *embriaguez*. He intentado fijar esta particular condición (de alborozo y desvarío) a través de una escritura especial: **todo círculo ocupado por un G.M. en estado de embriaguez será reconocido por la escritura punteada del nombre de su ocupante.**³⁹ Los ejemplos que siguen muestran tres estados de embriaguez diferentes:



a



b



c

a: embriaguez de tipo melódica...

b: embriaguez declamatoria....

c: embriaguez expresada por medio de la pantomima...

³⁹ En caso de que la embriaguez se muestre demasiado pronunciada es posible que el *objeto maravilloso* manifieste cierta ineptitud (pesadez, aturdimiento, hipersensibilidad, irresponsabilidad....) que, paradójicamente lo empuje a no maravillarse más, a no respetarse a sí mismo, en fin, a no ser más *maravilloso* y a darnos la impresión de estar en presencia de un simple *clown*.

París 21 de junio de 1973

Los circuitos *–internos o externos–* que componen la **gran maravilla** están destinados a la circulación de poetas y cantantes. Las **normas** para el uso apropiado no están todavía definidas. De eso nos vamos a continuación.

Supongamos que un poeta o cantante penetra en un conglomerado. ¿Qué puede hacer? Una posibilidad sería circular locamente de G.M. en G.M., dejándose conducir por las líneas del circuito interno, y de *maravilla* en *maravilla* por las líneas del circuito externo. No considero, sin embargo, esta manera de moverse apropiada, la veo, más bien, anárquica. La *gran maravilla* requiere, en su seno, orden. Es que a los poetas y cantantes les gusta sentirse guiados, motivados... **por instrucciones precisas cuya ejecución les dé la oportunidad de mostrarse honestos.** Y que, al final del camino, un premio..., tal vez..., los espere. Bueno, digamos que el poeta o cantante que logre realizar en menor tiempo una vuelta completa de la *gran maravilla* (que incluye a todos los conglomerados), recibirá como recompensa: **una sopa de gallina.**⁴⁰

París, 23 de junio de 1973, 18:00 hs

No me parece útil explicar ahora el reglamento entero de la circulación. Es suficiente saber que existe (al menos) uno. Lo que verdaderamente me interesa es que se entienda (sin reservas), la necesidad de su existencia. Porque un “semáforo” no sirve únicamente para evitar los accidentes. Sirve también para provocarlos.⁴¹

19:30 hs

No creo que los paneles de señalización ubicados en los accesos de los G.M. sean reales. Son los propios poetas y cantantes quienes, empleando un código de conducta, se guían y se obstaculizan entre ellos.

⁴⁰ O de otro animal comestible, no importa.

⁴¹ Yo rechazo –y ello me mortifica– tener que supervisar el buen funcionamiento de los semáforos. Lo que cuenta es que funcionen (aunque no tengan garantía).

21:01 hs

CONCLUSION

¿Mí perseverancia para complacer a poetas y cantantes, no quedó demostrada?

¿No es como para que ellos disfruten plenamente de este aperitivo? (me los imagino paseando felices por la *gran maravilla*).

22:13 hs

...ahora no me imagino nada.

París, 30 de junio de 1973

En este instante quisiera recibir una cartita que diga lo siguiente:

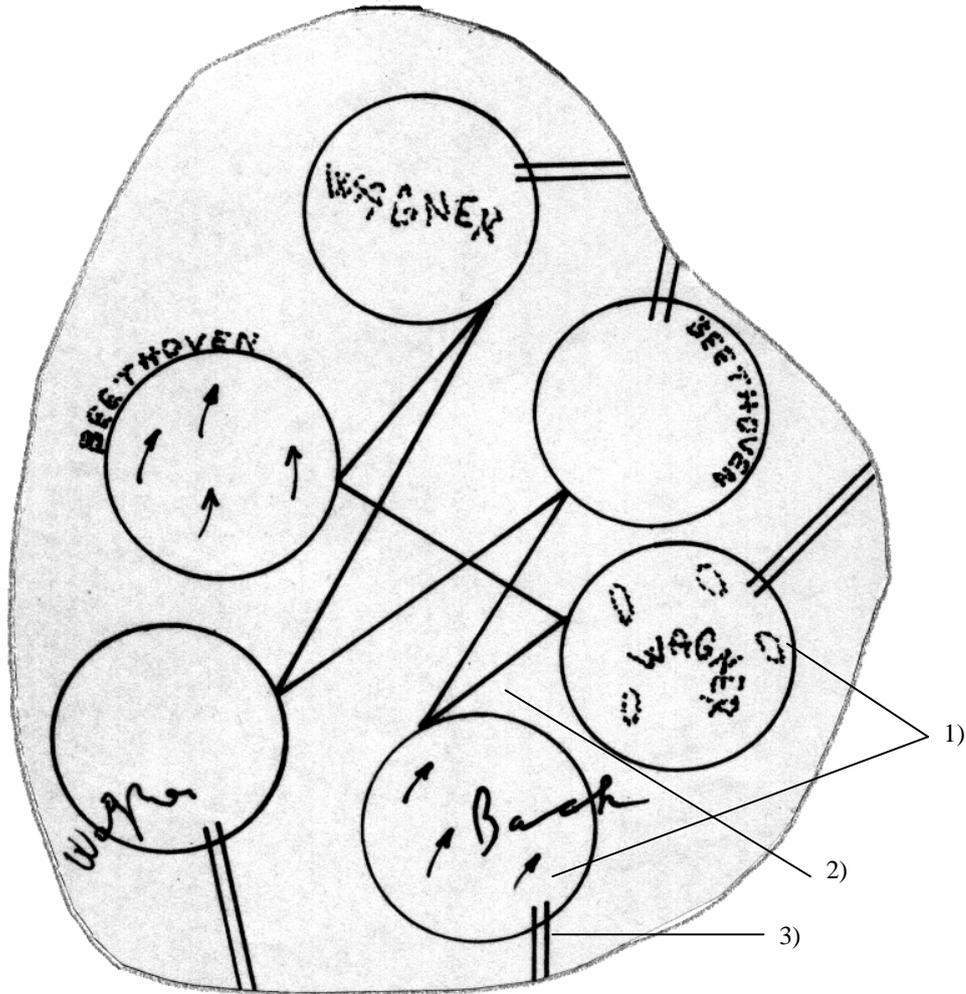
“...nosotros le agradecemos, querido Maestro, por los servicios prestados...”

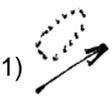
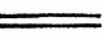
Y mi respuesta:

(. . .)

(no sabría qué responder)

Facsímil de un trozo de la partitura de Brindis 5 que corresponde a uno de los “conglomerados”



- 1)  - Astucias inventadas por los poetas y cantantes para obstaculizarse entre sí, en la carrera hacia la gallina.
- 2)  - Conexión entre los G.M. dentro de un mismo “conglomerado” (*circuito interno*).
- 3)  - Conexión entre diferentes “conglomerados” (*circuitos externos*).

PARTE VI: LA MÁQUINA EN REPOSO

(BRINDIS 6)

TACET

PARTE VII: LA MÁQUINA DE DIRIGIR

(BRINDIS 7)

Paris, 1º de agosto de 1973

El maestro “X” es director de orquesta (d.d.o.). No diría que es bueno, malo, famoso o poco conocido. Lo importante es que dirige: porque tiene una orquesta –no importa si es buena, mala, famosa o poco conocida–, de la cual –¡y eso vaya que es importante!– fue nombrado DIRECTOR TITULAR.

No es poca cosa haber sido nombrado director titular de una orquesta sinfónica (o filarmónica, que es lo mismo). El cargo ofrece innumerables ventajas: estabilidad laboral, contacto prolongado con los músicos, familiaridad con sus subordinados, entre otras. Y no mencionemos el deleite que produce esa particular sensación de poder. Los vicios de las tensiones de patrón a empleado pueden aflorar, pero no son relevantes y hay que tomarlos como efectos colaterales indeseados de tan noble profesión. El pobre no solo es patrón, también es empleado, y eso lo deprime.

El solo imaginar que algún día podría perder dicho cargo, pone al maestro “X” en la virtualidad del desamparo: tener que vagar penosamente de orquesta en orquesta a fin de lograr su subsistencia, sin la posibilidad de invitar a un colega a dirigir “su orquesta”, para luego ser invitado por él a título de reciprocidad. En pocas palabras, es como no tener hogar...

Yo me siento íntimamente muy próximo a los directores de orquesta sin hogar, quizás porque esa fue mi condición durante años. Pero ahora ya no me importa. No escribo para ellos, aunque sé que sufren.⁴²

París, 2 de agosto de 1973

Para el d.d.o., el llamado maestro “X”, hacer tocar una música significa *revivirla*. Esto explica fácilmente su excitación cada vez que emprende esa proeza. A la vez, él es un depresivo cíclico: llegado el momento la música se le acaba, se le escapa, se muere ...

París, 3 de agosto de 1973

Esa perpetua, rítmica y pendular oscilación entre reanimación y aniquilación (tan natural en su oficio), que arrastra al señor “X” a un rol de verdugo y salvador, refleja características sádicas en su relación particular con el objeto sonoro agonizante, al cual tiene que liquidarlo... disfrutándolo.⁴³

⁴² Ellos (los sin hogar) merecen ser estimulados, escuchar palabras reconfortantes, es como desear a alguien que está muy solo y triste que encuentre rápido una linda novia.

⁴³ Es interesante observar las exteriorizaciones del público en los diferentes géneros de espectáculos musicales. En la ópera y el ballet reacciona como en las corridas de toros, con ovaciones y vítores que

París, 7 de agosto de 1973

Las viejas almas son las más interesantes para revivir...
(Maestro "X", d.d.o.)

¡Así es!

Aprecio mucho al señor "X", d.d.o. Desde que lo conocí y pude penetrar en sus pensamientos, mi deseo más profundo fue el confiarle enteramente mi alma.

La dificultad consistió en que para él mi alma no era lo suficientemente vieja como para interesarle. De ahí me surgió la idea de engañarlo, dándosela enfundada en un viejo guante.⁴⁴

París, del 6 al 15 de agosto de 1973

Se sabe que los *clichés* (como modelos de comportamiento estereotipados, desprovistos de originalidad) son rechazados y estigmatizados por aquellos que aspiran a evitar los lugares comunes, las banalidades, las repeticiones automáticas, la impersonalidad, lo cotidiano, lo vulgar. No resulta extraño, entonces, que los *clichés* hieran la sensibilidad del maestro "X", cuyos gestos sobre el *podium* tanto se esmeran en parecer originales.

FUI TESTIGO, es decir, vi. con mis propios ojos al perfeccionista maestro "X" **desesperarse** al ensayar interminables repeticiones de *crescendi*. Sus brazos se movían, de abajo hacia arriba, como si trataran de levantar un cuerpo oculto.

Cuando el *crescendo* era intenso, ese cuerpo parecía muy pesado (los brazos del maestro "X" se crispaban en su esfuerzo por levantarlo). En cambio, en los *crescendi* de baja intensidad, el maestro parecía un niño sosteniendo un globo: un dedo era suficiente para empujarlo al cielo.

corresponderían a los momentos cumbres. Curiosamente, los usos "de concierto" son más contenidos y también malsanos: se le obliga al público a reprimir sus impulsos con una manta de silencio que pretende evitar las impurezas (los ruidos), hasta que el último sonido (o suspiro) se extinga.

⁴⁴ Podría reprochárseme lo atrevido de esta acción. No creo, sin embargo, que los hechos que irán a producirse luego tengan que ver con mi actitud. Como siempre, el señor "X" aplicará su receta revivificadora, y entonces saldré yo beneficiado: me sentiré revivido.

París, del 16 al 21 de agosto de 1973 ⁴⁵

Es importante señalar la existencia de una determinada relación entre la **rapidez** de la elevación de brazos (no olviden el peso del cuerpo oculto), su amplitud y el tiempo disponible (duración).

Una pregunta: ¿Cuáles son los límites que determinarían la amplitud de la elevación de brazos de un d.d.o. al intentar un *crescendo* máximo?

Respuesta N° 1: Nada debería impedir que el límite superior esté determinado por la capacidad de levantar los brazos lo más alto posible. En cambio, el límite inferior no presentaría dificultades: se deja caer los brazos, aunque cuidando que el cuerpo oculto no se caiga.

Respuesta N° 2: La respuesta N° 1, si bien es correcta, desde el punto de vista de la belleza es exagerada. Queda antiestético que el límite superior sobrepase en exceso la altura de los hombros. Las caderas son un buen punto de referencia para el límite inferior.

Otra pregunta: ¿De qué dependen las variaciones de amplitud y velocidad en las diferentes subidas de brazos?

Respuesta N° 1: Si el *crescendo* es corto pero potente, la amplitud y la rapidez de la elevación tendrán ambas su máxima expresión. Si el *crescendo* es corto pero suave, la velocidad será la misma, pero la amplitud estará reducida al mínimo. Si el *crescendo* es largo y potente, la velocidad tendrá que reprimirse, no así la amplitud. Si el *crescendo* es largo y suave, tanto la velocidad como la amplitud se verán fuertemente reprimidas (lo que puede ocasionar una situación angustiante para el maestro “X”, quien intenta sostener en sus brazos el cuerpo oculto).

Respuesta N° 2: Las auténticas viejas almas, previendo sabiamente los *crescendi*, requieren que las variaciones en las elevaciones dependan del amor por el cuerpo oculto.

Una tercera pregunta: ¿Por qué es necesaria una técnica de la fantasía en los procesos denominados *crescendi*?

Respuesta N° 1: Ver la respuesta N° 2 a la pregunta anterior.

Respuesta N° 2: La fantasía aplicada a los procesos lineales de revivificación (los *crescendi*) previstos –en espacio y tiempo– por las auténticas viejas almas, es la retórica. Al perfeccionar su juego fantasioso, el maestro “X” cree ganar terreno. Se esmera en lograr travesías originales, dejando sus huellas sobre el cuerpo presente (oculto entre sus brazos), el que a la postre le impone sus reglas de elocuencia.

⁴⁵ Notas que tomé en el curso de ensayos del maestro “X”, a los cuales asistí como invitado.

París, 23 de agosto de 1973

Una propuesta capciosa que conducirá inexorablemente al caos:

–Señor “X”, ensaye los *crescendi* bajando lentamente sus brazos.

Su respuesta:

Bajar los brazos significa disminuyendo.

Mi comentario:

–Ahá...

Mi pregunta:

–¿Por qué?

Su sofisticada respuesta:

La gravitación es una fuerza en virtud de la cual los cuerpos se atraen recíprocamente en razón directa de su masa y en razón inversa al cuadrado de su distancia. Dicha fuerza actúa sobre mis brazos, obligándolos a reducir su distancia a la Tierra cuando el proceso de revivificación se produce en sentido inverso, es decir, hacia la agonía.⁴⁶

Mi propuesta clave siguiente:

–¿Y si los mueve de izquierda a derecha?

París, 24 de agosto de 1973

El ensayo de hoy es particularmente desconcertante. Nunca antes había visto al maestro “X” sufrir tanto. Sus brazos se movían de izquierda a derecha (para los *crescendi*) y de derecha a izquierda (para los *diminuendi*) como si trataran de transportar cuidadosamente un cuerpo oculto.

París, 25 de noviembre de 1973

Es importante evaluar lo que esta sucediendo ahora. Los resultados de la serie actual de ensayos difieren notablemente de la anterior.

⁴⁶ Esa respuesta me pareció enmarañada. La fuerza de atracción actúa igual en ambos procesos, el de agonía o el de revivificación. ¿Acaso la Tierra atrae más la agonía? Según él pareciera que sí. Me preocupé. Sentí que el maestro se perdía.

París, 26 de agosto de 1973

En la interpretación que hace la orquesta de los movimientos horizontales opuestos del director –de derecha a izquierda y de izquierda a derecha–, se ponen en evidencia **graves equívocos**, cuyas consecuencias inmediatas se revelan en entrecruzamientos de *crescendi* y *diminuendi*, al parecer ajenos a la voluntad del maestro.⁴⁷

París, 27 de agosto,
9 y 30 de la mañana

Gran embrollo. Digamos que entre los músicos se distinguen tres tendencias: una que se manifiesta según las instrucciones del director; otra que parece haber comprendido esas instrucciones al revés y actúa en la oposición (*crescendi* en lugar de *diminuendi*, y viceversa); la tercera, duda.

las 10

Una cuarta tendencia: pedir aclaraciones al maestro “X”.

10 y 23 minutos

Una quinta tendencia: la paralización de los músicos (o abandono del recinto).

10 y 27 minutos

Una sexta tendencia: ruidos fuera de la partitura.

10 y 31 minutos

Una séptima tendencia: responder a gritos preguntas que el maestro no hizo.

las 11

Una octava tendencia: la aparición de actividades extra-profesionales.

⁴⁷ Esos equívocos se producen, tal vez, por una diversa percepción de “izquierda” y “derecha” por parte de los músicos, según la perspectiva de cada cual, o simplemente porque la izquierda de unos es la derecha de otros.

las 12 del mediodía

Una novena tendencia: la imposibilidad de precisar tendencias.

12 y 32

Una décima tendencia: se suprimen las cuatro primeras tendencias.

12 y 39

Una onceava tendencia: se suprimen gradualmente el resto de las tendencias.

12 y 40

El maestro “X” canta, con su mejor voz, en medio de un silencio absoluto, *crescendi* y *diminuendi* encantadores, balanceándose dulcemente, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda.



París, 30 de agosto de 1973

**ALGUNAS PRECISIONES ÚTILES PARA EL
MAESTRO "X". NUESTRA PROPIA DIVISIÓN DEL
TRABAJO. NUESTRO ACUERDO PARA LA MEJOR
VERSIÓN DEL BRINDIS 7**

*...él elegirá la música / yo decidiré su
orquestación ⁴⁸*

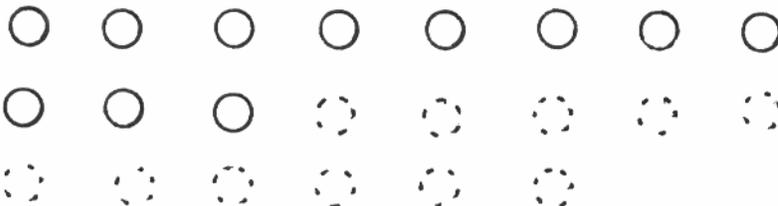
*...él decidirá el tempo / yo le entregaré la
batuta*

*...él me entregará su orquesta / yo le devolveré
su orquesta*

*...él me devolverá la batuta / yo me pondré a
componer un montón de círculos blancos y
azules ⁴⁹*

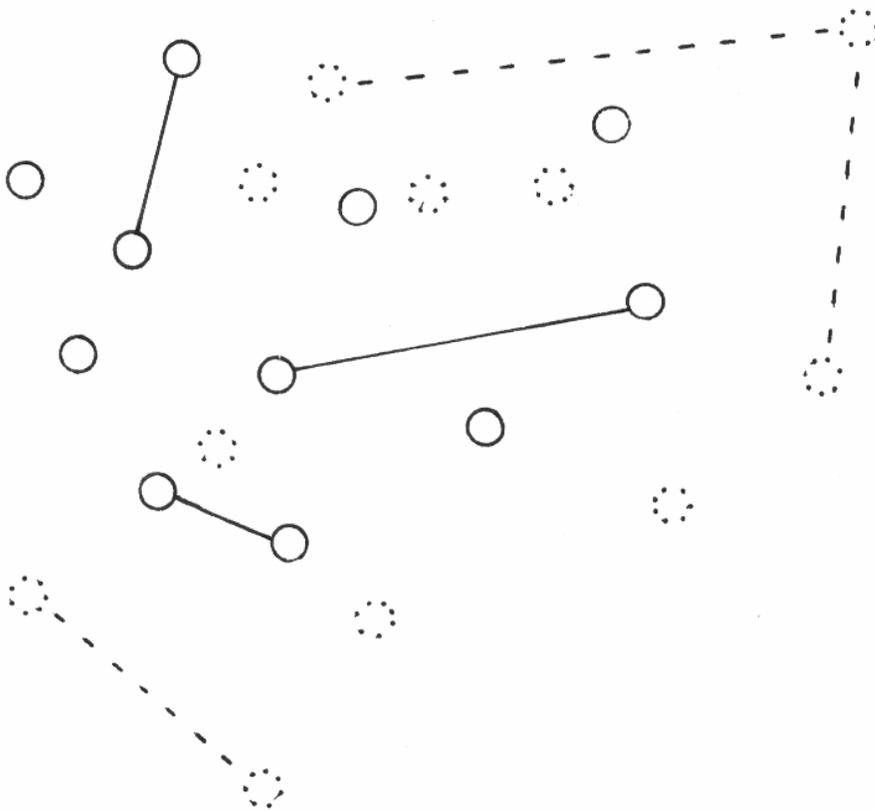
⁴⁸ ¿Un embrollo? Simplemente se trata de batir las cartas antes de distribuirlas.

⁴⁹ He aquí algunos de ellos, aunque todos en negro. Los círculos de líneas entrecortadas serían los azules.



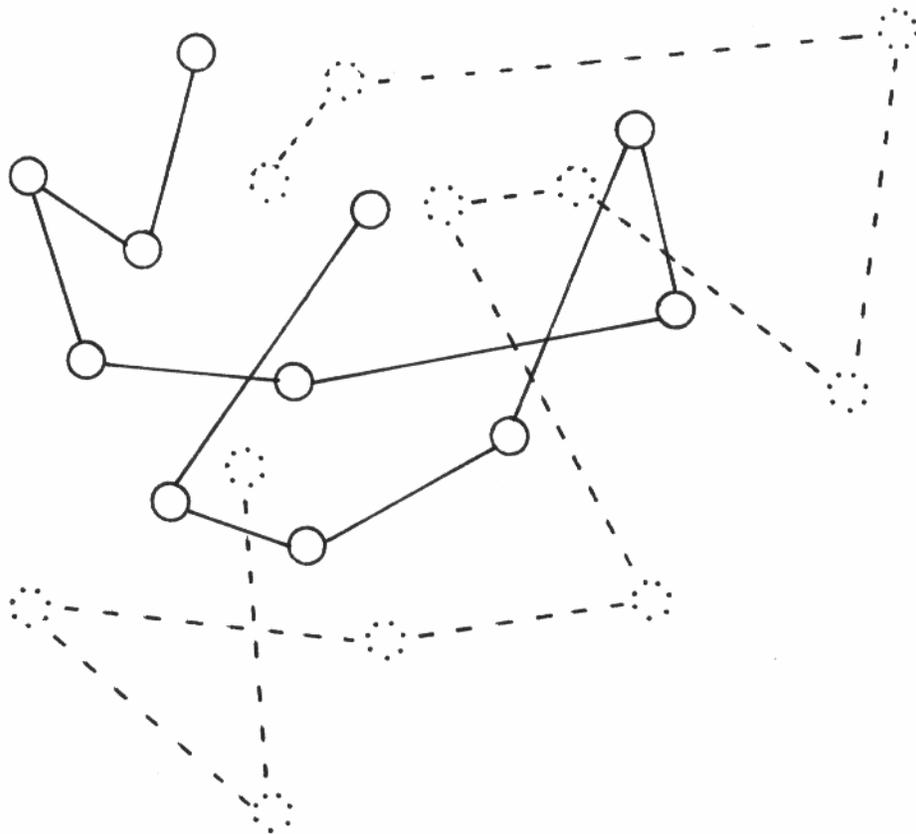
...él comenzará a rodar en los círculos negros
y azules / yo uniré algunos círculos negros
mediante líneas negras y algunos azules
mediante líneas azules⁵⁰

⁵⁰ Los círculos rodaron por doquier, desparramándose. He aquí un ejemplo de la manera en que se pueden unir algunos de ellos, pero mediante líneas negras (aquellas con trazado entrecortado reemplazan las azules):



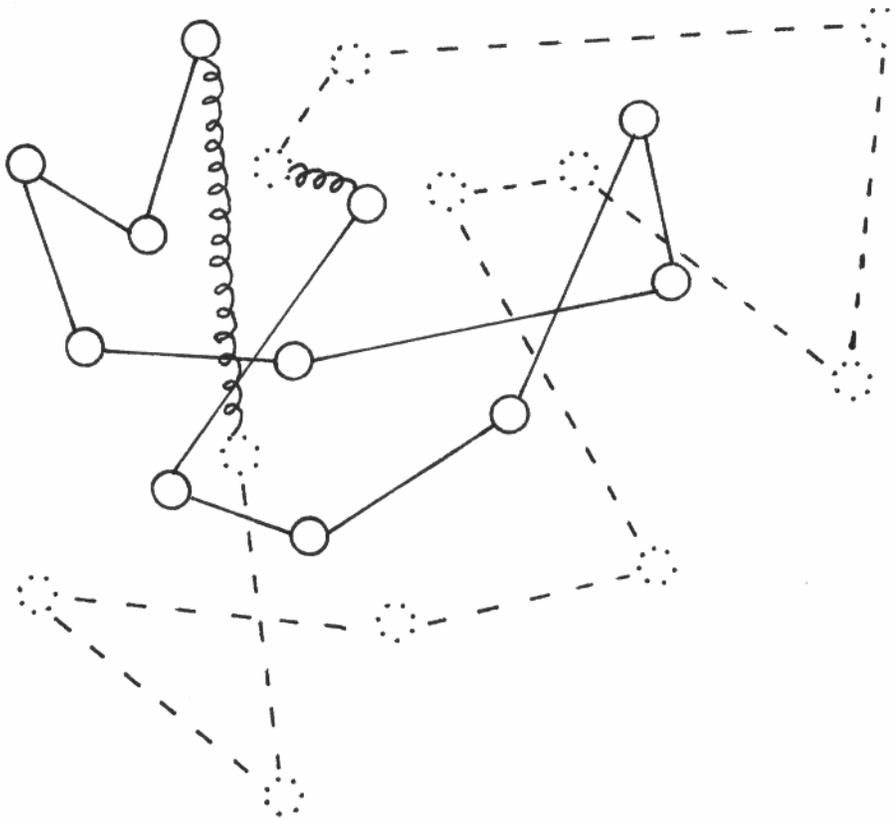
...él unirá el resto de los círculos negros
y azules⁵¹ / yo sugiero trazar dos líneas
en espiral

⁵¹ Un ejemplo de cómo quedaría, empleando líneas negras para los círculos negros y líneas azules para los círculos azules (nótese que el *circuito* esta todavía abierto):



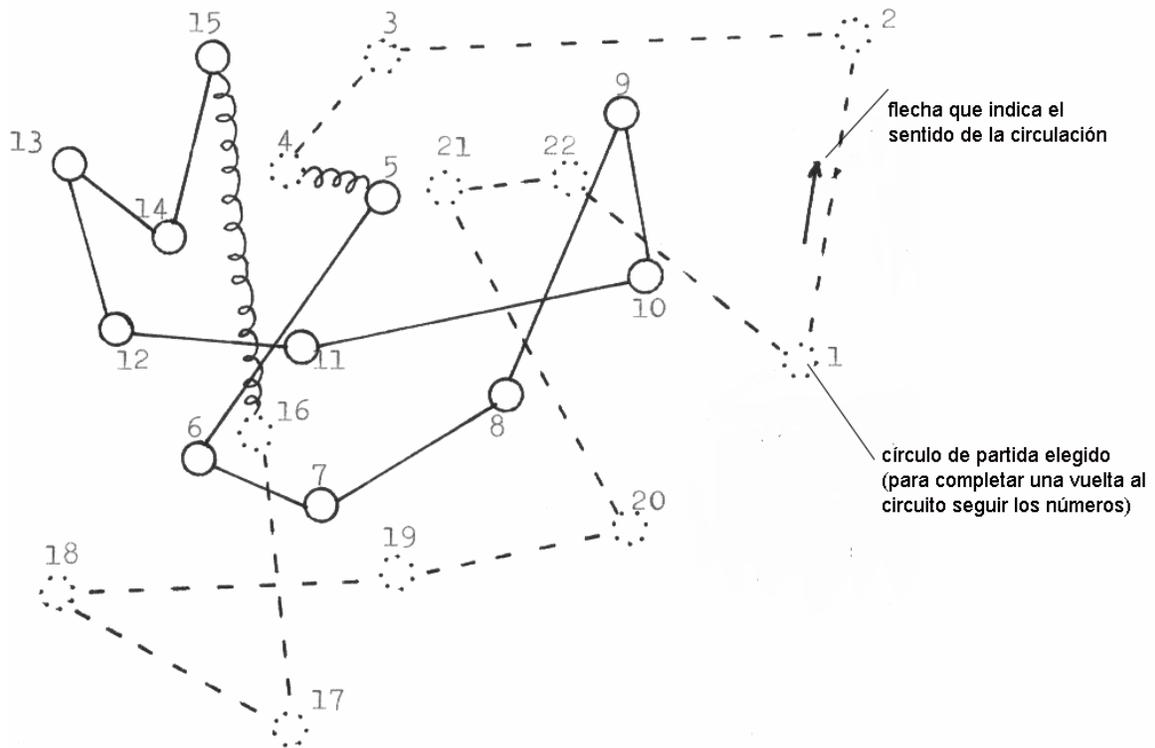
... él traza dos líneas en espiral, una entre dos círculos azules y la otra entre dos círculos negros ⁵² / yo le propongo que comience a dirigir

⁵² Las líneas en espiral agregadas cierran el circuito:



...él me propone que le diga como hacerlo / yo le digo que lea lo que encuentra escrito dentro de los círculos ⁵³

⁵³ Falta convenir el círculo de partida y el sentido de la circulación (se transita de círculo en círculo siguiendo la continuidad del circuito):



...él me dice que en los círculos
no hay nada / yo le pregunto si
él detesta sus gestos-clichés ⁵⁴

...él me pregunta si yo lo
detesto / yo le respondo que no

...él me responde que no / yo lo
invito a enorgullecerse de sus
gestos-clichés ⁵⁵

...él me invita a llenar los
círculos de sus gestos clichés ⁵⁶
/ yo quise conocer su estado de
salud

* * * *

⁵⁴ Si él detesta su vida laboriosa, sus movimientos de brazos que cambian de velocidad, de amplitud, de dirección.

⁵⁵ ¡Que tenga en cuenta tantos años de angustia, que han forjado sus hábitos, sus fluctuaciones, su rutina!

⁵⁶ Sólo un cliché por círculo.

LA EJECUCIÓN

(tal como la observé aquel día)

Él se interesó en conocer previamente las tendencias
del momento

pero poco después renunció a ello

y se dejó llevar,

recorrió uno por uno los círculos,

atravesó dos veces el puente en espiral,

se tornó hacia el público y sonrió una vez,

rió gozoso de la música que le llegaba,

se inclinó levemente hacia ella,

y finalmente comprendió que **TODO AQUELLO
QUE LE PREOCUPABA HASTA ENTONCES NO
LE CONCERNÍA MÁS**



CONCLUSIÓN

Carta al Maestro "X", director de orquesta

París, 7 de abril de 1974

Querido Maestro:

*Usted no sabe cuánto lo aprecio. Tanto por lo que usted es como por la manera en que usted dirige. Me contenta que su estado de salud haya mejorado, ahora que usted ya no se ocupa de asuntos de sonido. Usted dirige. Es todo. Usted dirige y alguien podría pensar que el producto es confuso. Es cierto, alguien lo podría pensar. Pero ¿de qué producto hablamos? Tal vez se trate de la razón de sus esfuerzos. No, no es eso. La razón de sus esfuerzos es otra cosa. ¿Acaso son sus gestos? Éstos son los mismos que los de antes, no han cambiado. Sin embargo el resultado (¿aquello que se escucha?) corresponde a una pluralidad de tendencias independientes de su voluntad. Entiendo que no se sienta responsable de lo que ocurra ya que usted no controla absolutamente nada, ¡excepto a usted mismo! Me pide que yo le explique entonces cuál es su función en esta situación, usted como d.d.o. **¡Oh Maestro, su función es que usted funciona!** ¡No le parece magnífico! Yo le felicito por el*

cuidado que usted tomó para realizar las conexiones entre los círculos, leyendo dentro de ellos su propio oficio. Sí, en ese sentido los círculos lo representan. Pero no así a la música. Según recuerdo, usted comentó que la música (incluso su preferida) aparece como "triturada", hasta "deteriorada" dentro de ellos. ¡Por favor, Maestro, no se deteriora un pantalón cuando se convierte en bolsillo..!

Le aconsejo la aplicación de normas para reglamentar las diversas tendencias que engendran sus gestos, las cuales se establecerán democráticamente a través de acuerdos colectivos o convenciones. Como usted sabe, los reglamentos aparecen en todo trabajo humano organizado. ¿Se dio cuenta de la significación histórica de las tendencias en su orquesta, que guardan relación con las que se observan en las instituciones culturales, sociales y familiares?

Basta de palabras ahora. Establezcamos conexiones, mi amigo, ¡esa es la tarea de ambos! ¡Usted me ofrece un precioso material que no puedo menos que sentirme halagado! Agradecerle sería mezquino. Reciba un abrazo cordial de un colega honrado de su colaboración.

PARTE VIII: LA MÁQUINA ELECTROACÚSTICA

(BRINDIS 8)

¿Es esto una retrospectiva, aunque no sea una retrospectiva musical? Afirmarlo conllevaría a aceptar la necesidad de recrear (reconsiderar) en el presente un tiempo pasado...

(Sabemos que:)

. . . La permanencia en el tiempo de un objeto cualquiera guarda estrecha relación con la solidez de su estructura, la durabilidad del material, los medios adoptados para su protección, su coherencia. Un cuerpo coherente sería aquel que muestra una buena unión de sus partes formando un conjunto lógico difícil de desintegrar. Esto invoca lo armonioso. La armonía implica acuerdos para llegar a la concordia. A la concordia se llega a través de pactos entre fuerzas divergentes, o en conflicto. En todo caso hay que vigilar la aparición de agresiones. La agresividad es una tendencia a atacar, una suerte de desequilibrio. Un ataque es una agresión. Realizar una acción ofensiva es atacar (que se contrapone al equilibrio como estado de reposo producto de fuerzas contrarias que se anulan entre sí). Estar equilibrado es hallarse en armonía. Ya se ha explicado lo que es armonía. Por el contrario, nada se ha dicho sobre lo que se entiende por "conjunto lógico".

Un tiempo pasado...

Un tiempo pasado que se concibe
en función de futuro, espera
ser recibido y recogido
constantemente. Es por ello que
su recreación en el presente
merece tener cuidados
maternales. Nutrirlo y
fortificarlo son deberes y a la
vez gestos tiernos. Igualmente
vestirlo discretamente con
colores de actualidad es
responsabilidad del tiempo
presente

Definición del arte...

Si definimos al arte como "la suma de todas sus definiciones **posibles**", obtendríamos una suerte de "ruido blanco" totalizador, a partir del cual cualquier interesado podría retirar, filtrar su propia y privada definición de consumo.

En cambio ...

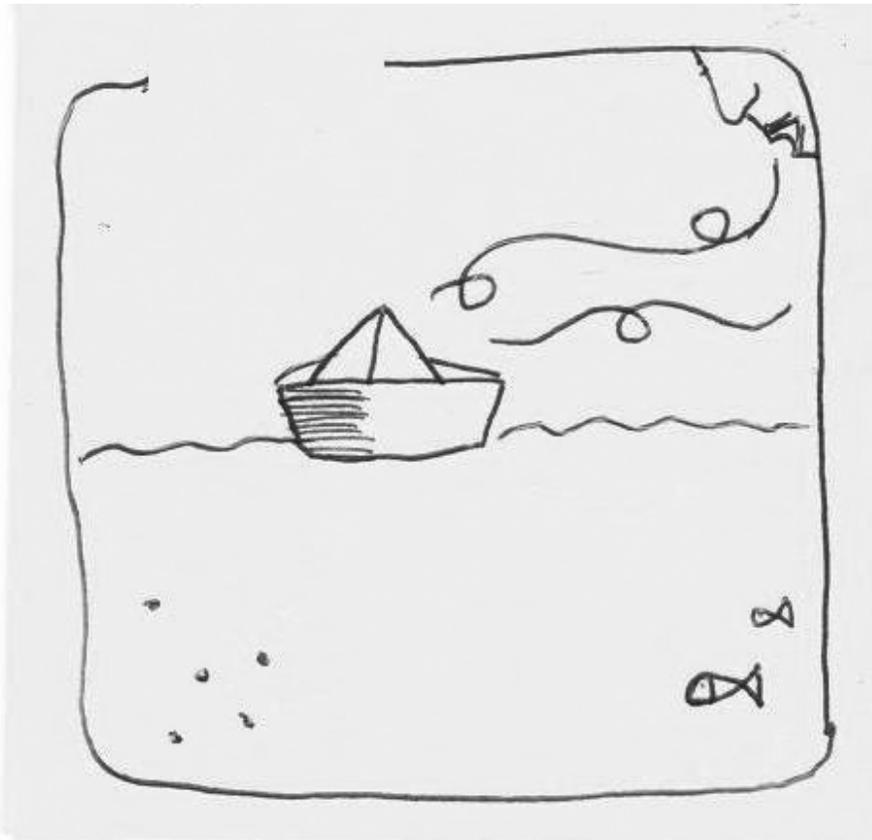
En cambio, si el arte es "la suma de sus definiciones **existentes**", no creo que lleguemos a ese "ruido blanco" totalizador. Surgirían tantos agujeros como en un paisaje lunar. El proceso de relleno de esos espacios vacíos, uno por uno, parece fastidioso. A ese proceso fastidioso (de relleno de espacios vacíos) podría llamársele...
¿CREACIÓN?

Interrogante...

¿El vaciar un espacio lleno sería un acto de ANTICREACIÓN?

Gestación de BRINDIS 8:

De acuerdo a cierta lógica (y también a un cálculo de probabilidades), un hombre de setenta años ha vivido más que un niño de cinco.



... el barquito
que va
hacia
el futuro,
¿navega
a
contracorriente?

Hagamos algo con el viejito.
Seguramente... tiene muchas cosas que
contar.

¿Para qué sirve un dispositivo electroacústico...
y una señal fiel..?

Manipulación electroacústica

Los instrumentos de música tienen nombre, integran orquestas y se agrupan en “familias”. Si yo nombro al instrumento de orquesta “ π ”, nadie sabrá cuál es (quién es), ni a que familia pertenece. Esto puede suscitar desconfianza e incluso desprecio. Se lo sospecharía de ser uno “cualquiera”.

Si la señal sonora de un instrumento cualquiera es captado por un dispositivo apropiado capaz de retorcerla, hasta volverla irreconocible, el prestigio de ese instrumento desfigurado –y también de su familia– ¿mejorará, o no?

-Viejito amigo, cuéntenos algo...

Si la señal sonora emitida por la voz de un anciano cualquiera es recogida por un dispositivo capaz de desfigurarla hasta volverla irreconocible, lo que dice este señor, ¿captará más el interés del público?

-Ensayemos...

Ensayemos simultáneamente con cuatro instrumentos de orquesta, a los que denominaremos A, B, C, D.

Compongamos círculos negros y blancos...

y prendamos la
radio.

La coordinación de las próximas maniobras va a requerir los servicios de un operador:

Primera tarea del operador: **APAGAR la radio.**

Lo que cuenta es que las señales emitidas por los cuatro instrumentos y la voz se conviertan en algo distinto. *¿Cómo?* Los medios técnicos para lograrlo, así como la tecnología empleada no son el tema aquí.

Que la tecnología y las características de un dispositivo electroacústico no se especifiquen, puede suscitar desconfianza e incluso desprecio. Se lo sospecharía de ser un dispositivo "cualquiera". Las mutaciones sonoras que se operen serían entonces el resultado de las circunstancias, de las coyunturas...

Si digo "un dispositivo cualquiera", nadie sabrá *cómo* es (quién es). Por eso, en lugar de "cualquiera", lo llamaré **Federico**.

Consideremos los instrumentos A, B, C, D. Y también al viejito, al que llamaremos "Ti". Todos constituyen las fuentes sonoras de Federico.

Segunda tarea del operador: **PRENDER la radio.**

Tercera tarea: unir con una línea negra los círculos negros.

Federico chupa,
pero el operador lo
controla.

Cuarta tarea del operador: jugar con Federico.

En este momento **Ti** cuenta una anécdota que se remonta a sus años mozos. Federico la chupa, pero el operador lo controla.

La línea negra comunicante hace de puente entre los círculos negros.

Quinta tarea del operador: conectar a través de una línea blanca los círculos blancos.

Sexta tarea: **APAGAR la radio.**

Federico chupa con seis bocas. El instrumento A es la fuente A y la boca A. Lo mismo con B, C y D. ¿Y **Ti**?

La fuente **Ti** dispone de dos bocas: **Ti-1** y **T-2**. Esta última reenvía lo chupado casi sin alterarlo.

Las mutaciones sonoras que se operan en cinco de las seis bocas son inimaginables. En principio, porque Federico es un desconocido, y además...

Tampoco sabemos cuál es el repertorio favorito del cuarteto instrumental...

Séptima tarea del operador: cerrar el circuito de círculos por medio de dos líneas en espiral.

Octava tarea: hacer tres "marcas" dentro de cada círculo, representando tres bocas abiertas.

Una boca abierta es una boca que reenvía, una abertura a través de la cual algo sale.

Novena tarea: ABRIR y CERRAR las bocas de Federico, según las instrucciones de las "marcas".

Décima tarea del operador: recorrer uno por uno los círculos, siguiendo el curso de las líneas comunicantes (blancas, negras y en espiral).

Mientras tanto, el anciano **Ti** relata su historia. Las bocas **T-1** y **T-2** del dispositivo electracústico (es decir de Federico) chupan y devuelven maquinalmente.

Las señales de los instrumentos A, B, C, D y aquellas de **Ti** son reenviadas completamente cambiadas. Sin embargo, la boca **Ti-2** devuelve el producto que succiona casi sin alterarlo...

Llegó el momento de recibir gentilmente a un pequeño invitado: un niño de no más de 5 años, que, con su fresco aliento nos va a ayudar a darle un nuevo impulso a este emprendimiento.

(Continúa en la PARTE IX)

PARTE IX: LA MÁQUINA ELECTROACÚSTICA II

(BRINDIS 9)

El niño también se llama Federico y viene acompañado de su tía.

En este instante Federico (el niño) espera. La radio está apagada. El señor Ti (el anciano) sigue relatando su historia. El cuarteto de instrumentos A, B, C, D toca su obra favorita. Y el operador...

Onceava tarea del operador: sustituir al anciano Ti por la radio, que de ahora en adelante la llamaremos "Ra".

Sería útil verificar el estado de las relaciones entre el operador y Federico (el niño); entre éste y sus fuentes (A,B,C,D), y entre éstas y el operador. El operador sólo tiene acceso a sus fuentes a través de Federico (el dispositivo electroacústico), dependiendo de la competencia (características) de éste para cualquier operación de desfiguración.

Los miembros del cuarteto de instrumentos A, B, C, D tienen sus inclinaciones estéticas, dentro de las cuales figuran sus obras favoritas. Cada uno de ellos se esfuerza individualmente en tocarla lo mejor posible. Para ello cada nota es trabajada meticulosamente, y todo ese esfuerzo de amor es chupado (sin piedad) por Federico (¿cuál?). Los miembros del cuarteto controlan lo que ellos tocan pero NO LA AUDICIÓN, es decir, EL RESULTADO SONORO. No pueden evitar que Federico (¿cuál?) los absorba,

ni tampoco que el operador manipule a Federico (¿cuál?).

¿Federico? No sabe lo que absorbe. Lo hace porque esa es su tarea. El operador que lo manipula es un desconocido. Ambos no fueron partícipes de la elección de las obras favoritas, ni necesariamente comparten el gusto por ellas. Pero no pueden rechazarlas.

El operador tampoco dispone a su antojo de las seis bocas de Federico (el dispositivo). Su tarea consiste en ejecutar las "marcas" que lee, en una secuencia parcialmente decidida por él...

A estas alturas no hay que olvidarse de la radio...

Doceava tarea del operador: solicitarle a Federiquito que **encienda la radio**.

Para Ra, Federico (el grande) dispone de las mismas bocas que antes para Ti: "T-1" y "T-2". Pero ahora las llamaremos "Ra-1" y "Ra-2". Esta última reenvía el producto que absorbe casi sin alteración.

En este momento el operador recorre el circuito de círculos blancos siguiendo el curso de las líneas blancas.

¿Para que sirven las dos líneas en espiral? ¿Qué pasará cuando el operador atraviese una de esas líneas en espiral? ¿Por qué un circuito negro y otro blanco?

(Ahora Federiquito enciende la radio...)

En este momento me acaba de llegar una remesa de nuevos círculos negros y blancos, y se los entrego al operador.

Treceava tarea del operador:

incorporar al circuito negro los nuevos círculos negros, y al circuito blanco los nuevos círculos blancos.

Catorceava tarea del operador:

hacer tres marcas negras en cada nuevo círculo, las que representan tres bocas abiertas de Federico.

(Federiquito APAGA la radio...)

En este preciso instante el operador está atravesando una línea en espiral que une un círculo blanco a otro negro. Esta línea conecta ambos círculos, es un puente cuya travesía podría presentar peligros.

(Federiquito PRENDE la radio...)

Continúo recibiendo círculos frescos, que remito de inmediato al operador (algunos son muy chiquitos).

Quinceava tarea del operador:

integrar a los circuitos negros y blancos los nuevos círculos negros y blancos, incluyendo a los más chiquitos.

Dieciseisava tarea del operador:

hacer una marca negra en cada círculo chiquito, representando una boca abierta de Federico; por el contrario, no dejar ninguna marca en los nuevos círculos grandes.

(En los círculos sin marca, el operador deberá actuar por su cuenta. ¿Entenderá su función sin nadie se la diga?)

Ahora aparece un obrero que acciona un martillo neumático...

Dieciochoava tarea del operador:

cerrar todas las bocas de Federico cuando pase por un círculo sin marcas.

A partir de ahora sólo me llegan circulitos...

Decimonovena tarea del operador:

Integrar a sus respectivos circuitos los circulitos, sin hacerles ninguna marca.

Veinteava tarea del operador:

Sustituir el instrumento A del quarteto por el obrero que acciona el martillo neumático.

El taladrante ruido del MARTILLO NEUMÁTICO es doblemente captado por

Federico y Federiquito. A este último lo manipula el operador, quien trata de seguir las marcas. Una de las marcas representa la boca "A", la cual reenvía el ruido del taladro completamente distorsionado...

Ahora Federico se interesa por Federico. Mientras el primero actúa, el segundo intenta hacerlo, un poco inhibido por la presencia de su tía.

Vigésimo primera tarea del operador:

sustituir los instrumentos B y C por la mencionada "tía".

La **Tía** es doblemente captada por Federico y Federiquito. A este último (como ya se dijo) lo manipula el operador, según las marcas. Dos de ellas representan las bocas "B" y "C" que reenvían los reproches de **Tía**(captados por Federico) completamente distorsionados...

Federico se interesa por el operador. Mientras éste actúa siguiendo las huellas (sus marcas), aquél se divierte mientras las bocas "B" y "C" reenvían los reproches de la Tía, completamente cambiados...

En este momento el operador está listo para franquear la línea en espiral que conecta un círculo negro a un círculo blanco. Federico se interesa por las marcas, especialmente aquellas que corresponden a su tía. Él parece sentir que algo debería hacer. Pero *¿cuándo?*

Conclusión

iiiAHORA!!!

PARTE X: LA MÁQUINA INVIDENTE

(BRINDIS 10)

TACET

PARTE XI: LA MÁQUINA INDECISA

(BRINDIS 11)

Carta a:

Señorita Florence SCHMIDT
Señor P.HOFISS
SEÑOR O SEÑORA W.CALUSIO

Círculo Bogotalta
Colombia

París, 18 de diciembre de 1973

Mis queridos amigos:

Como ustedes muy bien lo saben, me parece desaconsejable intentar cualquier tipo de ejecución sin verificar previamente si las cintas magnetofónicas correspondientes a los tres carretes están grabadas estereofónicamente. Teniendo en cuenta que en la partitura las marcas se sitúan dentro de los círculos en seis lugares específicos, he pensado en hacerlas corresponder a seis actividades (trabajos o diversiones) diferentes, identificando el lugar de la marca con el tipo de actividad. Para determinar correctamente las acciones a realizar, no sería correcto de mi parte subestimar la importancia decisiva de nuestra amistad, nuestros hábitos y también - ¡porqué ocultarlo!- nuestras debilidades. Entonces,

Sr.Hoffiss, por qué no otorgar a sus marcas significados tales como

"a": FUMAR

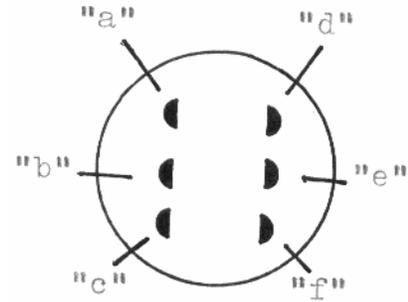
"b": OFRECER UN CIGARRILLO A LA SEÑORITA SCHMIDT

"c": ACARICIARSE A SÍ MISMO DISCRETAMENTE

"d": HACER SONAR UNA PISTA DE LA GRABACIÓN

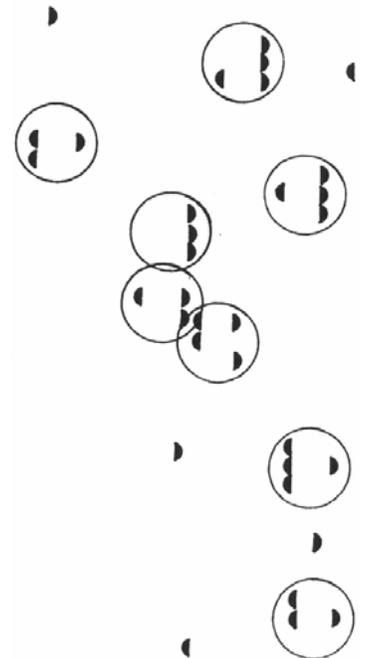
"e": HACER SONAR LA OTRA PISTA...

"f": OFRECER UN CIGARRILLO AL SEÑOR O A LA SEÑORA CALUSIO



[Estoy convencido de que a la Señorita Florence Schmidt le encantará establecer una relación completamente personal entre ella y sus marcas...]

Llegó el momento de repartir equitativamente el conjunto de círculos y marcas. Procedamos ordenadamente: por ejemplo, -¡usted!, Sr. Hoffiss, le invito a escoger sus círculos y marcas sueltas y unirlos mediante una línea. Lo mismo harán la Señorita Schmidt y finalmente el Señor o la Señora Calusio. Pero ¡cuidado!: eviten a toda costa que, por negligencia, queden descartados o por el contrario seleccionados dos veces círculos y marcas libres. Presiento que me van a preguntar sobre el significado de esas marcas que llamé *libres*, las desparramadas fuera de los círculos. Antes de responder, quisiera precisarles



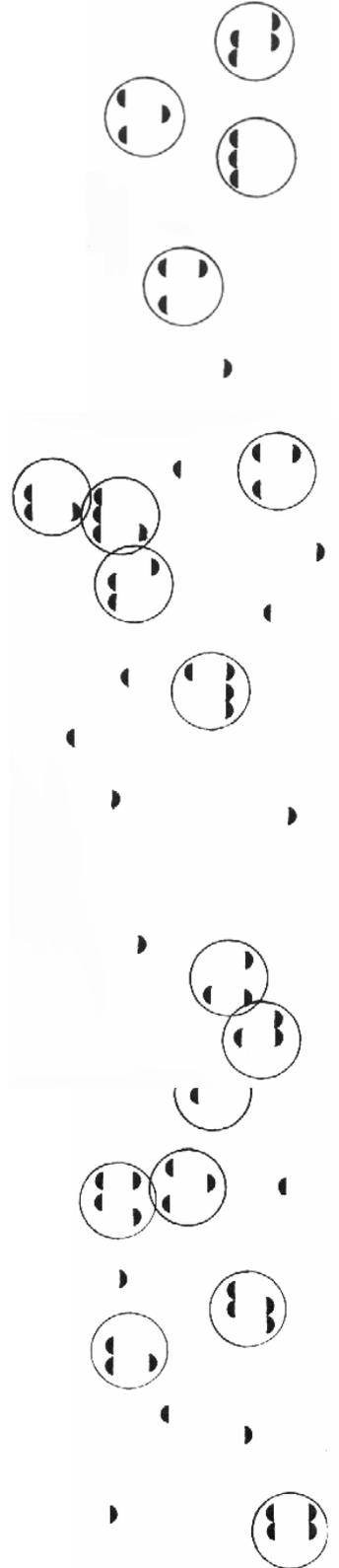
que las actividades situadas a la izquierda de cada círculo, deberán realizarse únicamente con la mano izquierda y las de la derecha, con la mano derecha (sin embargo, no veo ningún inconveniente si se desea invertir esta disposición).

No me queda mucho más para explicarles. Señor Hoffiss, ejecute concienzudamente los círculos y marcas que le corresponden, en un orden de sucesión que siga la línea que los conecta.

Ah... en lo que concierne a la pequeña radio, cierto, no me he referido a ella. He tenido dudas sobre la actitud a tomar para integrarla al plan. Ustedes recordarán nuestras largas y acaloradas discusiones y mi obstinación por rechazar la sugerencia de la Señorita Schmidt, cuando ella (con su gracia habitual) insistía en realizar una actividad extra como respuesta a un convite de cigarrillo. Ahora la acepto, con la condición de que involucre a la radio, es decir, hacer algo con ella: prenderla, apagarla, cambiar de estación...

[Interiormente, tengo una sensación de lejanía entre la radio y las otras seis actividades indicadas, una suerte de repugnancia por juntarlas. POR ESO:]

ANTES DE HACER LO QUE SEA CON LA RADIO, ABANDÓNENLO TODO, APAGUEN TODO (cigarrillos, reproductores), y luego de una pausa prudente recomienzen sus actividades habituales a partir del próximo círculo del itinerario.



Otra cosa..., veo demasiadas marcas, demasiadas actividades a cumplir. Simplifiquemos: será suficiente establecer como máximo UNA SOLA ACTIVIDAD POR MANO para cada círculo. Esto significa que cuando haya varias marcas superpuestas, se optará por una sola de ellas. Mejor todavía (y más simple): establezcan ustedes un orden de prioridad, por ejemplo favoreciendo a la marca que está más arriba.

Para terminar, les presento algunas interrogantes para las cuales no encuentro respuesta satisfactoria. Como se trata ante todo de evitar el desorden, sería preferible **no comenzar nunca una ejecución antes de reflexionar lo suficiente y tomar las decisiones adecuadas:**

(pienso sobre todo hasta que punto el espíritu sagaz del Sr./Sra. Calusio debiera ser aprovechado "*una sagacidad fríamente cruel que le permitía adivinarlo todo porque todo lo suponía*" - Balzac)

¿Qué pasaría si para encender un cigarrillo ustedes requieren el uso de las dos manos? Y si alguno de ustedes (alguien con suficiente destreza) fuma dejando apoyado el cigarrillo en la comisura de sus labios, ¿no se sentirá incómodo al notar que la mano que debería afrontar esa acción permanece inactiva?

Y cuando el cigarrillo esté apagado y corresponda volver a fumar, ¿re-encenderán el mismo cigarrillo o encenderán otro?

¿Y qué harán cuando reciban dos convites al mismo tiempo?

-Florence, en qué momento la obra se acaba para usted, ¿cuando se le terminan los círculos o cuando se le acaban los cigarrillos? Si es cuando ya no le quedan más círculos por visitar, ¿como responderá a un ofrecimiento cortés del Señor Offiss? Y si es cuando ya no tiene más cigarrillos, ¿no le quedará un sentimiento de culpabilidad por no haber previsto esta situación?

...No quisiera insistirles con mis incertidumbres y por ende transmitirles desazón. Les ofrezco afectuosamente las cintas magnetofónicas que yo mismo grabé en el Centro Americano de París (esa gran casa del Boulevard Raspail). Casi todos los materiales provienen de un pequeño aparato de radio. De su valor desconfío, lo que explica tal vez mi tentación por desdibujarlo todo bajo el humo, así como usted, mi querida Florence, disimula su -aunque para mí encantadora- cicatriz bajo su maquillaje.

Tengan en cuenta que, cualquier cosa que suceda, si un día mi música se pierde, si las cintas se borran, o sencillamente ustedes prefieren otras, no lo duden: ¡sustitúyanlas! Igualmente, si las actividades con los cigarrillos y la radio les parecen poco interesantes: ¡sustitúyanlas también!

Me han dicho que el Sr. Offiss y también el Sr./Sra. Calusio -usted no, mi dulce Florence-, se interesan cada día más por la tecnología y desde ya sueñan con el cañón de fotones de Xenakis para reemplazar mi cigarrillo, mi radio, mis caricias. No me importa, en serio que no me importa.

Lo que sí lamentaría profundamente es que se interrumpa nuestra valiosa correspondencia, ahora que me acabo de enterar (oh, indiscreción de alguien) que se ha dicho por ahí que yo soy para ustedes una fuente de aventuras.

Hasta pronto, mis amigos, nos contactaremos en el futuro.

...

PARTE XII: LA MÁQUINA BRINDA

(BRINDIS 13)¹

¹ El texto a continuación corresponde a la traducción de la disertación para el doctorado en Estética del autor, hecho que aconteció el 12 de diciembre de 1974 (Universidad de París VIII). La Estética como si fuera un Brindis. Todo en uno. En realidad tuvo características de una representación, llevada a cabo con la asistencia de dos sorprendidos colaboradores: mi amigo el profesor Francis Schwartz y una joven estudiante de apellido Lacheze.

Respetable jurado:

Cumpliendo lo prometido en mi primera carta a Daniel Charles, abriré esta ceremonia con la presentación de mi carta del 18 de diciembre de 1973, también llamada BRINDIS 11. Sé que me dirán que para ello es imprescindible la presencia aquí de la señorita Florence Schmidt y de sus allegados. Pero no, ¡no han venido! Me pregunto, ¿dónde se esconden? Tal vez navegan por el Caribe, a bordo de un buque de placer, semejante a aquel en el que el violonchelista Mstislav Rostropovich acostumbraba a ofrecer delicadas veladas musicales ...

Fue durante otro de esos cruceros, organizado a la sazón por el antiguo *Círculo Bogotalta*, que tuvo lugar el estreno, no hace tanto, de BRINDIS 11. En aquella ocasión, también se lo filmó (en 16 milímetros y blanco y negro). Poco después recibí esa película (justo antes de la famosa huelga de correos en Francia). Me gustaría ahora proyectarla... Puede que sea entretenida, pero...en verdad...no me decido.

Perdonen que dude...

Sí. Dudo realmente.

Si inicié mi discurso proponiéndoles la representación pluridimensional de *Brindis 11* en lugar de su reducción bidimensional sobre la pantalla, fue ante todo para poner en relieve mis constantes dudas. Porque ¿quiénes van a representar aquí ese espectáculo? Habiéndose comprobado la ausencia en el recinto de los destinatarios de la carta (Schmidt, Hoffiss y Calusio), cabe la posibilidad de reemplazarlos. ¿Acaso los reemplazos y las sustituciones de todo tipo no están en la esencia de todo Brindis? Es por tal motivo que hice venir al profesor Schwartz y a la señorita Lacheze, para asegurar conmigo el relevo de los ausentes.

Diversas cuestiones de orden práctico me inquietan. En efecto, aparte de la carta del 18 de diciembre existe la película, la cual testimonia lo que los destinatarios de aquella y actores de ésta realizaron en el barco. La película yo la vi., pero ustedes no. Siendo entonces el único testigo entre los aquí presentes, me pregunto cómo encarar ahora la representación: ¿de acuerdo a la carta que envié o a partir de la película que recibí? En el caso de la carta, ¿es ésta lo suficientemente convincente como para inducir al profesor Schwartz y a la señorita Lacheze a una actuación conveniente? Y si la película es la que sirve de guía, ¿no se sentirán incómodos los nuevos actores al asumir sus respectivos roles, cual *travestis*, vistiendo la ropa de otro en circunstancias tan solemnes?

Comencemos la función constatando de disponer de todo lo que necesitamos:

- Los grabadores
- Las cintas magnetofónicas
- Los cigarrillos
- El pequeño receptor de radio a transistores

Debo reconocer que todas las actividades que prescribe la carta y certifica la película son sumamente agradables: FUMAR, CONVIDAR CIGARRILLOS, ESCUCHAR LOS SONIDOS DE LA RADIO, PASAR LAS CINTAS, ACARICIARSE...

aunque, por supuesto, podríamos sustituirlas por otras, igualmente encantadoras, sin salirse ni del espíritu ni de la letra de la carta (aunque de la película tal vez sí).

—¿Le gustan las caricias, profesor?

—¿Le gustan los cigarrillos, señorita? ...Entonces encienda uno.

...

— Profesor Schwartz, acaricie discretamente el cigarrillo de la señorita Lacheze.

...

Claro, las cosas no ocurren siempre de la misma manera... Intentemos de que ocurran al revés:

—Señorita Lacheze, acaricie discretamente el cigarrillo del profesor Schwartz. (Y como no tiene ningún cigarrillo encendido, usted le pasará el suyo).

Aprovecharé el tiempo que dura un cigarrillo acariciado hasta que se consume, para abrir un paréntesis teórico sobre las acciones a realizar durante la inminente ejecución de BRINDIS 11. Como es sabido, dichas acciones han sido concebidas teniendo en consideración tanto los hábitos corrientes como los desafortunados desarreglos de los destinatarios originales (me refiero a los Calusio, la señorita Schmidt y el señor Hoffiss). Basándome en ello, propongo entonces crear un BANCO, una entidad que represente un fondo común que contenga todos los hábitos y desarreglos posibles, del cual cada interesado podría depositar y oportunamente retirar (compando o en préstamo) aquellas acciones que más le convengan.

Y con el correr de los años, y cuando los destinatarios originales de esta carta ya no existan, es posible que el BANCO crezca lo suficiente, gracias al aporte de nuevos y nuevos accionistas, como para albergar buena parte de los hábitos y desarreglos humanos, alcanzando dimensiones universales de grandeza (basadas, por supuesto, en el principio de la acumulación accionaria).

Podría deducirse que *acariciar un cigarrillo ajeno* no constituye de por sí una acción peligrosa, siempre que esté adecuadamente controlada por el BANCO. Pero ¿cuál es su valor de esa acción, cómo se calcula? Una respuesta la daría la existencia de una BOLSA DE VALORES, en donde cada acción sería no solo debidamente evaluada sino también negociada. Su cotización actualizada fluctuaría de acuerdo a... (bueno, las acciones que implican *acariciar un cigarrillo* podrían calcularse por el grado de combustión del mismo).

“Dejar los sonidos ser ellos mismos”, es una frase conocida de John Cage, que significa darles libertad a los sonidos para que respiren a su antojo, sin ningún compromiso entre ellos, lo cual permitiría al profesor Schwartz terminar de fumar su cigarrillo en paz. Yo lo interpreto como *dejar que los fumadores sean ellos mismos*.

—¡Mírenlo ahora con que gozo libertino el profesor fuma!— Sin embargo, respetable jurado, se lo ve demasiado comprometido con la señorita Schmidt, ¡ambos conectados por un cigarrillo!

(pienso pero no lo digo: espero que las acciones insinuantes que están realizando el profesor y la señorita, tan abstraídos en ellos mismos, tengan el mérito de desviar la atención del jurado, volviendo mi discurso cada vez más inaudible, borrado bajo el humo).

Más acciones

—Señorita Lacheze, por favor, encienda la radio.

Llené de círculos la partitura y les puse “marcas” que representan acciones manuales.

—Señorita Lacheze, muestre al jurado uno de sus hábitos con la mano izquierda.

La puesta en página de un dispositivo de “marcas” acciona a los ejecutantes, animándolos o desanimándolos, según el caso.

—Profesor Schwartz, imagine un círculo con cuatro “marcas” y ejecute con ambas manos dos de ellas.

—¡Muestre otro de sus hábitos!, señorita.

(querida Christine: a nadie se le pasó por alto que usted cambio de “marca”, ya que la acción que está ejecutando no es la misma, aunque siga asociándose con la del profesor Schwartz...)

¿Sería posible conocer el valor aproximado de los hábitos y desarreglos de la señorita Lacheze, consultando su cotización en la bolsa?

¿Y cómo mejorar esa cotización..? ¿Especulando..?

¿Especulando con su encantadora sonrisa..? ¿Con el poder de su particular seducción..?

“...¿pues quien diablos sino yo —dijo Sancho— fue el primero que cayó en el achaque del **encantatorio** ²?”
(Cervantes)

—Señorita, pruebe en infundir a su actual hábito un mayor embeleso aún, a ver si su cotización crece también...

¡JU-JI-JO! (siento que estoy patinando)

² “Encantatorio”: cita extraída de un diccionario del uso de la lengua española. En el original del texto en francés el diccionario al que se recurrió fue el “Petit Robert”.

Ahora el profesor Schwartz tiene sus dos manos activas, mientras que la señorita Lacheze solamente una...

El seguimiento de un dispositivo de "marcas" (la partitura) debería permitir a los ejecutantes *saltar* de una actividad a otra...

(sigo patinando)

—Profesor Schwartz, prepárese a *saltar* al próximo círculo, ese que está al lado del que usted ahora está pisando...

"Saltadero"³: Sitio a propósito para saltar; chorro de agua que salta regularmente hacia arriba.

"Saltacharquillos"⁴: Persona joven que va pisando de puntillas y medio saltando con afectación.

"...Saltacharquillos dicen al mozo que va pisando de puntas, como lo hacen los que van pisando por donde hay algunos hoyuelos".
(Covarrubias).

—Señorita, le ofrezco un cigarrillo...¡Fúmelo!

¡JU-JI-JO!

—¡Salte, Schwartz! ¡Cuidado...no se caiga...agárrese del próximo círculo!

"Saltabancos"⁵: Persona que con poco reparo anda, corre y salta por todas partes. "...se arrojaron por las paredes (los indios) sirviéndose de su ligereza y de sus mismas lanzas para saltar de la otra parte..."
(Solís).

(las manos del profesor y de la señorita ahora casi confluyen en sus hábitos...)

(las manos de la señorita tienen hábitos diferentes: la derecha hace lo que la izquierda no hace, y viceversa...)

"Saltatriz"⁶: Mujer que tiene como profesión saltar y bailar. "...que sin andar por maroma dicen que fue *saltatriz*..."
(Castillo Solórzano)

"Saltarín" : "...el saltarín payaso, al grave regidor le salta al paso..."
(Espronceda).

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

—¡Otro salto, Schwartz!

"Saltamontes"⁷: Se confunde frecuentemente con la langosta. A gran salto gran quebranto. "Tal salto dio que vio la coronilla". (Quevedo).

—¡Anímese, señorita!...

"Saltar"⁸: En los animales, cubrir el macho a la hembra.

—Nuevamente y *con grazia*, Schwartz... ¡*con grazia nel cuore!*

"pobre muchacho, si lee de prisa o salta alguna hoja, que amén de hacerle empezar de nuevo, le llaman al orden con un pellizco". (A. Flores).

—¡Más alto y más rápido!

"Salto de mata"⁹: Huída o escape por temor al castigo.
"Salto de trucha":
"Saltar una zanja":

—Señorita Lacheze, Christine, ¡que bellos son sus saltos!

John Cage insiste: "¡dejar que los saltos sean ellos mismos!"

—John Cage, ¡perdone usted a Leopancio! (el protagonista de la matanza de San Baltazar y de BRINDIS 1).

— Señores del jurado, recuerden a Leopancio. Sean misericordiosos.

... ella es maravillosa...

"Salto y encaje"¹⁰: Género de mudanza en que el pie derecho se retira y se pone detrás del pie izquierdo (al mismo tiempo de hacer el salto).

Fin de la disertación.

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*