

Antes bien, la noche. Entresueños de la música pensante*

Sergio Espinosa Proa
Universidad Autónoma de Zacatecas

La más alta responsabilidad del artista es ocultar la belleza. Blythe

1.— Escribo estas primeras palabras siguiendo, no sé ahora hasta dónde, a John Cage. Escucho el *Preludio a una meditación*, de 1944. Son sólo 65 segundos de una música apenas audible. Es un piano, aunque ese piano que ha recuperado, gracias a alguna intromisión, gracias a alguna distorsión, el sonido original, casi cóncavo, casi puro brillo, de las percusiones. La música de John Cage no desarrolla tema alguno; hace una concavidad en el aire. Le da un brillo opaco a la atmósfera. Y al tiempo le otorga una lentitud casi siniestra, casi *propia*.

Comparemos este preludio con otra obra. Sus *Imaginary landscapes* exploran menos paisajes imaginarios que el paisaje de la imaginación. Pero el paisaje de la imaginación no es otro paisaje. Allí no hay nada. Con la música, la imaginación no imagina nada; no tiene nada qué ver, no da nada para ver. Los paisajes imaginarios de John Cage enseñan que, dígame lo que se diga, hágase lo que se haga, la música no tiene imagen.

Una primera incitación, pues, que enseguida someteremos a examen: *la música es la ausencia de imagen*.

El paisaje imaginario que da título a esta pieza de 8 y medio minutos dice solamente que el orden de la mirada no puede borrar, con su fulgor, con su poder de convicción, con su arrastre, el orden del oído. El *Prelude for meditation* modifica el sonido del piano hasta llevarlo a su estado-campana. Es casi un crótalo. La mano en forma de almeja. El sonido es su caparazón, por eso se queda en el umbral mismo de lo audible. Todo esto, sin duda, son imágenes. El sonido es extrañamente físico: físico en su sentido griego, en la estela de la *physis*. Hay una concurrencia casi simultánea entre la emergencia y la declinación. Las notas son pequeñas ostras, su nacimiento es ya su fin. Nacen anunciando su inminente fin. La identidad de cada nota arrancada a ese piano originario es la desaparición. Aparecen para decir, o para cantar: desaparezco. Sólo soy eso, eso es mi ser: resplandezco en mi propia desaparición.

Todas estas, sin duda, siguen siendo imágenes. Lo cual plantea de cuajo el problema de la relación entre la palabra y la imagen, o entre el pensamiento y lo imaginario. Quizá, adelantémonos, pensar no sea otra cosa que una neuralgia. No sabemos, por lo pronto, si una meditación se abre necesaria o casualmente a un paisaje, a un paisaje *interior*. No sabemos si pensamos con los ojos o con los oídos. Quizá se piensa con la piel, o con el olfato. ¿Habrán quien piense por la lengua? Al menos conoceremos demasiados lenguaraces que hablan siempre sin pensar. Algunos japoneses afirman por su parte que es posible escuchar con los pies. Los libros de nuestro canon dicen, por el contrario, que el pensamiento nace allí donde los

* Conferencia presentada en el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, dentro del Ciclo de Conferencias *El tiempo sopla*, el día 12 de septiembre de 2002. Dejo testimonio de mi gratitud a Jovita Aguilar Díaz por su invitación.

sentidos retroceden, donde se apagan uno a uno. Si hay sensibilidad — entonces no hay pensamiento.

Eso dicen los libros, pero, ¿qué dice, por ejemplo, la música? ¿Qué sabe del pensamiento aquello que, para empezar, *no* es imagen?

Pensar es *pararse* a pensar. Se trata de una dislocación, así mínima o imperceptible, del tiempo. Se dice: ¡piensa *antes* de hacerlo, *antes* de hablar! Pero también se dice: *después* de mucho pensarlo, haré tal cosa, o no la haré, etcétera. Del pensamiento hay como una anterioridad y como una posterioridad que no encajan a la primera. Pensar antes de actuar, así formulado, significa que el pensamiento es una interrupción. Una suspensión, un alto en el flujo de las acciones. ¿Quién se para? ¿Dónde se detiene? ¿Cómo aparece el mundo desde esa plataforma? ¿Aparece?

Cuando, hace exactamente medio siglo, los estudiantes de Juilliard invitaron a John Cage para que dictara una conferencia, éste, para no variar, rompió su formato clásico. El discurso estaba quebrado, aparentemente, al menos, y ordenado de manera casi aleatoria en cuatro columnas. Así, en uno de sus recodos se podía leer:

Recuerdo	ahora
sonidos	no
son sombras; ¹	

La conferencia estaba cronometrada y segmentada como una partitura. De pronto intervenía, sin interrumpir el hilo de la lectura, un piano, con algunas piezas de Morton Feldman y del propio Cage. El texto podía leerse en el sentido convencional — y con seguridad así lo hizo Cage—, pero también podía hacerse columna a columna. De leerse *como debe leerse*, es decir, transversalmente, de arriba abajo y de izquierda a derecha, la frase diría:

Recuerdo ahora que Feldman habló de sombras. Dijo que los sonidos no eran sonidos sino sombras. Son obviamente sonidos; por eso son sombras; cada algo es un eco de nada.

¿Qué intentaba John Cage? ¿Escandalizar a la academia? ¿Provocar la revolución? ¿Cambiar el mundo? Confesemos que, para nosotros, el empeño explícito del músico tiene un valor secundario. A pesar de sí mismo, a pesar de sus “ideas”, dio a pensar algo. El músico intentaba liberar a la música del pensamiento, y así nos dio mucho qué pensar. Escribía:

Porque la vida se da a cada instante y ese instante siempre está cambiando. Lo más sabio que se puede hacer es abrir los oídos inmediatamente y oír de pronto un sonido an-tes (Be-fore) de que el pensamiento tenga oportunidad de convertirlo en algo lógico, abstracto, o simbólico².

El músico desconfía del pensamiento: imagina, o parece dar por hecho, que pensar es transformar lo inmediato algo lógico, o abstracto, o simbólico. La inmediatez del sonido es su riqueza, su secreto, su magia. Por ello, la sensibilidad está en guardia. No permitirá ser adulterada, no permitirá ser *enfriada* por el pensamiento.

Anotemos a este respecto un par de cuestiones. En primer lugar, el pensamiento puede no ser solamente eso que imagina el músico. Se comprende que Cage se resista a “intelectualizar” sus composiciones. Pero “pensar” no es encuadrar

¹ John Cage, “Conferencia en Juilliard”, en *Del lunes en un año*, tr. Isabel Fraire, Ediciones Era, México, 1974, p. 125

² *Ibidem*.

la sensibilidad en un orden al que ella es ajena. No *necesariamente*. La “lógica” es un modo del pensamiento, no el único, y ni siquiera el más penetrante. Pensar, ¿es, por fuerza, abstraer? Y abstraer, ¿equivale a perder por completo lo sensible? ¿Cómo dejaría su huella material en el pensamiento? Veremos más adelante que esta huella, justamente, es lo propio de la obra de arte.

En segundo lugar, no hay sensibilidad que no esté ya atravesada, sin remedio, por el pensamiento. De hecho, la sensibilidad es, en gran medida, producto del pensamiento, o, para el caso, de la cultura. Tal es el sentido de la célebre afirmación de Wassily Kandinsky, que la obra de arte “es hija de su tiempo” y “madre de nuestra sensibilidad”. La sensibilidad, cruzada por el pensamiento, no sólo “siente” las cosas, sino que las descubre como símbolos, pero, originariamente, como símbolos *vacíos*. Volveremos sobre esto.

¿Es posible “abrir los oídos inmediatamente”? Me parece que sí, sólo que para poder hacerlo mucha cultura y mucho pensamiento han de haber pasado bajo sus puentes. La virginidad de los sentidos no es un estado previo, sino un punto de llegada. Menos un punto de partida que una meta. No sé si la pureza de la *Suite para piano de juguete* sea perceptible para un niño, para un oído recién nacido. John Cage lleva razón al alertar contra la sujeción intelectual de la música; pero eso no quita que su propia obra es el resultado de siglos largos de pensamiento y experimentación musical.

2.— Se trata de una dilatada y no poco abigarrada historia que intentaré abreviar aquí para reformular nuestra interrogante inicial: ¿qué hay de pensamiento en la música, qué clase de pensamiento es el que se despliega en ella? Comencemos no obstante por el final, reconociendo los rasgos básicos de la condición contemporánea. Lo propio de nuestro presente, de esto que aún se deja llamar nuestro presente, es la experiencia del arte en general —y de la música en particular— como *incompletud*. La obra ha dejado de representar, o de simbolizar, una realidad compacta y armónica, una realidad “llena”, una realidad intrínsecamente “bella”. El arte ha dejado de ser “bello” en el sentido en que, desde Pitágoras hasta bien entrado el siglo XIX, se definía y recortaba este término. Emerge en las obras otra cosa, una realidad incontorneable, ambigua, incierta, inestable, terrible y desconocida. Una realidad que no tenemos una mínima certeza de cuán “real” podría ser.

Lo diré con énfasis: *en el arte emerge lo desconocido*, sin más.

Es necesario preguntarse si semejante emergencia de lo desconocido ocurre exclusivamente en las obras contemporáneas de arte. Lo discutiremos enseguida. Pero es notorio que lo desconocido llega en el arte actual a ser el *tour de force*, el *leitmotive* obligadamente presente en las nuevas propuestas estéticas. La irrupción de lo desconocido provoca —si bien no como un “programa” consciente y deliberadamente asumido— un estremecimiento, un despertar, o, más bien, una especie de lúcida duermevela. Rompe el confortable y predecible y anodino paso del mundo arrojándonos a una inseguridad preñada y sin culpa, a, según indica una aguda comentarista, un “saludable *desasosiego*”³.

Todo ocurre como si existiera un *lado amable de lo siniestro* — y la música sería la primera, quizá también la última, en darnos elíptica, gozosa e inquietante noticia de ello.

El lado amable de lo siniestro. Por ello, no sería casual que, a fin de edificar y mantener el Estado ideal, Platón permaneciera en guardia contra esta en verdad no siempre amable irrupción. No es aconsejable confiar en un espíritu *poseído*, en un

³ Enrica Lisciani-Petrini, *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XXI*, tr. C. del Olmo y C. Rendueles, Akal, Madrid, 1999, p. 7

espíritu invadido por una *divina manía*. La poesía y la música son malas compañías para el *zoón politikón*; por más que se quiera, por más que se las someta, no sirven para “purificar”, ni para conciliar lo múltiple bajo un solo principio de razón. De cualquier manera, la música es admitida en el estuche de la metafísica sólo a título de *ejemplo*. Entiéndase por metafísica una estructura, un armazón práctico-discursivo cuyo eje es una fe: la creencia de que *hay una sola realidad*, de que esta realidad única *sólo es perceptible por la razón* y de que lo es debido a que su esencia es *lógica*. Lo real es real, diríamos, en cuanto *pensable*. Es decir, inaccesible, *prohibido para los sentidos*. A salvo de la *physis*.

Se comprende porqué, para la gran tradición occidental, en el arte persiste, detrás de la belleza puramente ideal que ha de manifestar, algo inquietante, algo *hostil* al pensamiento. Ajeno, por lo pronto, a las exigencias de esta razón absorbente y ordenadora. Para esta tradición, que la verdad sólo sea penetrable por la razón significa ante todo que *desde ella*, desde su plenitud y redondez solar, las cosas pueden ser iluminadas y, lo decisivo, *redimidas*, salvadas de su mortalidad, de su desaparición, *que es lo propio de la sensibilidad*, o al menos eso que a ella, sin subterfugios, se ofrece. En la música, *y eso lo sabe el mismo Platón*, se agita un fondo que jamás se revela del todo, una oscuridad que ninguna luz racional es capaz de disipar. En ese preciso sentido, es lo siniestro, que irrumpe para la sensibilidad sin alcanzar su propia transparencia o disolución.

En términos muy generales, podemos comprobar la mortal enemistad de la metafísica con la música, con la música entendida tal y como acabamos de proponerlo. Es como si Platón, y con él toda la tradición central de Occidente, redujeran el ámbito de la música a los *efectos morales* que de ella podría esperar una comunidad. No demasiado lejos, la verdad, de la degradación a la que, sin abandonar esta línea, se llega en nuestros días: música diseñada —exactamente como las drogas de diseño— para suscitar determinadas emociones o efectos: relajamiento, evocación, frenesí, enfriamiento, apremio sexual, conversación, distracción, concentración, etcétera. Se produce y vende música para estudiar, para soñar, para hacer el amor, para ir de compras, para meditar, para cenar, para sacudir el esqueleto y agitarse como locos, para que las gallinas pongan más huevos... He escuchado incluso música hecha para olvidar la música, o, más aún, para aborrecerla. Es una misma exigencia *purgativa* que, de antaño a hogaño, le impone o intenta imponerle la metafísica a la música.

Exigencia que, en rigor, se le plantea desde entonces a todo el arte, a toda creación o acción humana. Se le pide que revele lo profundo, pero eso profundo ya ha sido previamente cernido y discernido por la luz de la razón. Ya ha sido *resuelto*, del mismo modo en que los grandes telescopios “resuelven” los objetos más lejanos del firmamento. Al margen o contra ello, esa creación o esa acción humanas que a pesar de todo saben que lo profundo es un fondo retráctil, que lo real no es homogéneo ni se encuentra a salvo de mutaciones, desviaciones, deformaciones y extinciones, que la verdad no se ofrece virginal a ese pensamiento que se identifica con el silogismo y la abstracción matemática, sino que aparece y reaparece siempre en escorzo y siempre de maneras enigmáticas, a esa creación y a esa acción de las que no está ausente *el aullido silencioso de la muerte*⁴ es a lo que en Occidente se le llama “arte”.

Esa sabiduría le da una peculiar consistencia a la experiencia humana. Es como si fueran sus entrañas, o su osamenta, órganos que, salvo excepciones, se mantienen ocultos. La parte manifiesta del arte obedece y ejecuta, mal que bien, las instrucciones derivadas del orden metafísico. Por eso decíamos que, desde esta perspectiva, el arte se justifica solamente como un ejemplo, como una copia, como una imitación, como una *representación* de aquella realidad que pertenece con

⁴ *Ibíd.*, p. 12

derechos de exclusividad al pensamiento racional. Si la música aprende a imitar esta realidad, será bienvenida; ayudará a la *edificación moral y política* del ciudadano. Que *no lo haga* se volverá algo inmediatamente sospechoso.

Las premisas puestas a punto por la dialéctica platónica no serán efectiva o expresamente subvertidas sino hasta el siglo XIX. San Agustín le pedirá a la música, desde ese "platonismo para el pueblo" que según Nietzsche calificará al cristianismo, un rotundo *desapego* respecto de los "sentidos carnales", una elevación hacia la verdad inmutable, hacia "el único Dios Señor de todas las cosas"⁵. Semejante petición sólo conocerá, a pesar o por encima de importantes mutaciones técnicas, variantes menores en toda la historia. Pero esto, desde luego, no equivale a decir que de la música haya simplemente desaparecido aquel componente "sinistro" que según pensamos le otorga su carácter más esencial. En otros términos: la estructura onto-teológica, o metafísica, que presta sus más conspicuas señas de identidad a Occidente, no ha logrado saturar o rellenar o envolver por completo ese espacio des-coordinado e incoordinable, esa "sombra" con la que, según veíamos, los músicos del siglo XX asocian expresamente la manifestación del sonido.

3.— La formulación de John Cage, a partir de la frase de Morton Feldman, es francamente sorprendente. Los sonidos *no son* sombras; *por eso* son sombras. La lógica formal salta por los aires. ¿También el pensamiento? Sí, el pensamiento que ha sido formado, reformado y conformado al molde universal de la lógica. Pero eso abre y anuncia un ámbito distinto para el pensamiento, un ámbito que se abre paso precisamente fuera y en contra de lo discursivo. Fuera y en contra del *discurso musical* propiamente dicho. Porque no se trata, bueno será advertirlo, de que la música desafíe y se enfrente, por sistema, al sistema de la razón. Casi siempre se trata de una revuelta interior, de un revolverse contra sí misma, la obra frente al compositor y el compositor frente o contra sí mismo, y estas mutaciones pueden o no expresarse en desgarros e invenciones técnicas. Rupturas y reacomodos en los regímenes de la modulación, de la tonalidad, de la tímbrica, de la rítmica, de la temática, de la intencionalidad, de la arquitectónica musical misma.

Tampoco es cuestión, como con facilidad podría suponerse, de que el componente siniestro, la sombra, la nada, el vacío o lo recién señalado como lo "incoordinable" aflore en una obra merced a un recurso específico. No necesariamente asoma sin falta en el uso o abuso de las disonancias, o de las estructuras polirrítmicas, o de la invasión de lo no-musical, del "ruido", en el cuerpo de la obra. Ese reino sin rey, ese imperio sin emperador, esa existencia en el abismo puede insinuarse de mil maneras, con o sin el consentimiento y control del compositor. No es preciso agitarse como locos y destrozar los instrumentos ante un público que ya está acostumbrado a cualquier cosa, o declarar retóricamente cierta simpatía por el diablo para que esta irrupción se produzca.

Era justamente lo que a Platón le ponía los pelos de punta, que en eso que se reconocía como poesía el poeta nunca era dueño de sí, o lo era sin proponérselo, sin apenas desearlo.

Ámbito de la travesía, del crucero, y nunca de la prolongada estancia. Ecos de (la) nada. Lo cierto es que, históricamente, es en Beethoven, en particular en sus obras tardías, en las últimas sonatas para piano y en los últimos cuartetos de cuerda, donde se produce una torsión decisiva para conectar sin disimulo, y haciendo de ello una posibilidad formal que inauguraría una nueva tradición, con esa existencia en el abismo, con ese mundo sin mundo y sin imagen: con el horizonte o el vértice de lo irrepresentable. Y no sería poco significativo, por lo demás, que esta torsión cobrara

⁵ San Agustín, *Obras Completas*, vol. XXXIX, B. A. C., Madrid, 1988, p. 328

cuerpo en la imaginación auditiva de un artista desprovisto ya completamente de la gracia sensorial de la audición.

Es la música sin objeto, la música que sólo puede sostenerse en su propio — accidentado, experimental, irregular— discurrir. El dolor en el corazón de la alegría, la alegría ante lo irreparable. A partir de Beethoven, lo trágico y lo mítico parecen nuevamente a la vista. Aunque tal vez sólo lo parezcan, pues las esperanzas depositadas por un pensador como Nietzsche en este renacer de lo trágico en el interior del universo wagneriano muy pronto se mostraron injustificadas.

Es la música que, sin decirlo, por *no poder* decirlo, dice (es un decir) lo indecible.

John Cage, con absoluta sencillez, y sin privarse de echar mano del *zen*, lo diría así:

Espacio. Aun estando cerca, hay distancia⁶.

Espacio, no imagen. Distancia, no apropiación. Porque, precisamente, no es cuestión de anular esa distancia, de abolirla, de “fundirse” en la realidad total y Una, sino de afirmarse en ella, de establecerla sin término. No es cuestión de “decir”, de una vez y para siempre, la perfecta esfericidad del Ser, y la tarea tampoco es la de elevar un cántico sublime al Señor de Todas las Cosas. La música siempre ha consistido, por el contrario en afirmarse en su desaparición, en el jubiloso desconsuelo de su no-poder-ser. Habita algo así como el entre-sueño que la retirada de este Ser-sin-Fisuras y este Dios-sin-Reverso dejan en las entrañas. Su oquedad, su concavidad, su huella.

Quizá, en un golpe de suerte, su sepultura.

De ahí, posiblemente, ese inconfundible tono de *saudade* de la música inteligente, de la música pensante (llamémosle de estos modos para no incordiar al respetable con el fastidioso epíteto de “música culta”). Podría denominarse a todo esto una *poética de la inconclusión*, o también una *lógica de lo inlausurable*. Similar a la lluvia del semidesierto, que se evapora de nuevo antes de besar la tierra, la música se disipa y se pierde antes de tocar el cielo.

Este talante se va imponiendo casi imperceptiblemente a lo largo y lo ancho del siglo XX. Sería, por formularlo así, la *tónica* del siglo. Aunque, por supuesto, en el siglo XIX y principios del XX hay mucho más. Después de Wagner, junto a él, está, con Liszt, la disgregación en acto de la forma, la progresiva presencia del silencio como *tema*, la proliferación de “unidades monstruosas”, de “manías de intervalos, fijeza obstinadas, condensaciones opacas y fúnebres brillos”⁷; y está, coronando este tránsito hacia lo incomunicable, la figura imponente y escindida de Gustav Mahler. Esa música de los vestigios, de los retazos, de los residuos, de las heterogeneidades, esa música *ruinosa*, esa música sin redención.

Penetrada de un extremo al otro por la *imposibilidad de decir algo más o algo menos que el silencio*.

4.— No vamos a poder practicar, ni siquiera a título telegráfico, un inventario mínimo de esta torsión, o de los innumerables brazos de esta (des)embocadura. Bastará concitar aquí los nombres fundacionales de Claude Debussy, de Maurice Ravel, de Igor Stravinsky, de Arnold Schönberg, de Alban Berg y de Anton Webern para calar la profundidad de esta música pensante que piensa precisamente porque ya no tiene

⁶ John Cage, “Joan Miró en tercera persona. 8 textos”, en *Del lunes...*, o. c., p. 109

⁷ M. Bortoloto, *Fase seconda. Studi sulla nuova musica*, Torino, 1976. Cit. en *Tierra en blanco...*, o. c., p. 22

nada qué imitar, nada qué representar, ninguna imagen que traducir a su lenguaje. Bastará invocar aquí algunos pliegues de su estela: la helada, exánime indiferencia de las composiciones de Erik Satie, la especulación experimentativa de Olivier Messiaen, la exploración de la frontera entre ruido y sonido de Bela Bartók, las zonas de adensamiento y rarefacción de Edgar Varèse, la antiexpresividad de Paul Hindemith, la ambigua elusividad de Benjamin Britten, la "lúcida furia" de Pierre Boulez, la multivalencia y pluripolaridad de Karlheinz Stockhausen, la aleatoriedad primordial de John Cage...⁸ Son testimonios brillantísimos de la disolución o contrafiguración de lo real, de esa realidad-de-verdad que la metafísica edifica para edificación, configuración y administración del género.

Según observa un crítico, "se trata", para las vanguardias, postvanguardias y neovanguardias, "de musicalizar la materia y volver a empezar desde el principio"⁹. Musicalizar *desde* la materia, percibiendo su *ánima propia*. "La materia", para esta experiencia situada en el borde de la historia, en el límite del espíritu, "es todo menos inanimada"¹⁰. La música no es más —¿alguna vez lo fue?— la imagen de Dios en el espacio acústico de los humanos. Es necesario advertir cómo las formas se han convertido en materia y el material de la música se disemina como inagotable motivo formal. La reversión, la conversión, la extroversión — y también, en muchos sentidos, la perversión.

Quizá sean estos, y muchos otros que no hemos podido ni siquiera traer por su nombre, testimonios premonitorios de *otra* metafísica; quizá más bien sólo nos dejen adivinar, en esa oquedad, en ese eco de nada, *lo otro* de toda metafísica.

Comencé a redactar este escrito escuchando a John Cage, para quien la música es ante todo un "juego de niños" —opinión que en absoluto le resta mérito, ni a la música, ni a la infancia, ni al jugar— y no quisiera cerrarlo sin señalar que, en esta historia del pensamiento, de ese *pensamiento singular* que es la experiencia de la música, cada comienzo es al mismo tiempo un centro y un final. Un margen y un remolino. Una montaña y una caverna. Un juego de niños, pero con la terrible seriedad que este jugar a vivir involucra cada vez que se lanzan los dados o las canicas. Cada vez que el tiempo de la música comienza — para entregarse a su propia indisponibilidad, a su propia pérdida.

Concluiré, pues, con un inicio. Se ha dicho que el siglo XX comenzó realmente en 1894, con el estreno del *Preludio a la siesta de un fauno*. Con Claude Debussy, la fugacidad, la indeterminación y el carácter fluctuante del sueño buscaban la hospitalidad del sonido. Una hospitalidad *al aire libre*, una habitación hallada bajo las rocas o en la copa de los árboles. De todos modos, no sería justo reconocer en el "impresionismo" —en el caso de que Debussy sea un "impresionista" y no más bien un simbolista— una anticipación del *ambient*. La impresión no es, nunca podría ser "natural". Nada es inmediato en el espacio humano. Toda imagen y todo sonido son ya una transfiguración. Pero una transfiguración de algo final u originalmente inexpresable. Expresión de una sombra, cuanto más. El propio Debussy lo subrayaba:

*La música está hecha para lo inexpresable. Desearía que surgiese con aire umbrío y que, de cuando en cuando, retornara a las sombras*¹¹.

Detengámonos un último instante. La música *no expresa* lo inexpresable: *está hecha para ello*. Le pertenece. Mantener a lo invisible en su invisibilidad: tal será la

⁸ Cf. Paolo Petazzi, "Música", en *La cultura del 900*, vol. 6, siglo veintiuno, México, pp. 184 y ss.

⁹ *Ibid.*, p. 265

¹⁰ *Ibid.*, p. 263

¹¹ Claude A. Debussy, *Revue Musicale*, Paris, 1964, p. 27

consigna, la idea-madre de una época que, según hemos afirmado, sólo ha intentado dejar que lo desconocido establezca sus urgencias, sus distancias, sus correspondencias instantáneas, sus dispersiones y sus flujos en las entrañas mismas de lo "real". Una idea-madre contrapuesta, huidiza, atravesada al Padre Ideal.

Acaso pensar sólo sea dejar a la noche refrescar la locura del día.