

Hacia una multiplicidad metodológica en la investigación artística

Esther Díaz
esther.diaz@netex.com.ar

Música y modulación metálica

Las aves del lago Estínfalo eran asesinas. Se abalanzaban sobre las personas y los animales y los destruían con sus picos sangrientos. Nadie sabía cómo terminar con semejante flagelo. Fue entonces que la divinidad máxima decidió encargarle ese arduo trabajo a Heracles, el héroe que entre los latinos fue conocido como Hércules. En ambas culturas fue famoso por sus flechazos certeros. Pero, ¿cómo acabar con esa inmensa bandada de aves enfurecidas?, ¿acaso las flechas surgidas de un único arco podían liquidar aquel torbellino alado? La tarea resultaba imposible.

Cierta diosa se conmovió del atribulado héroe y le pidió al dios Hefestos, el herrero a quien los latinos llamaron Vulcano, que construyera un arma poderosa para asistir al héroe. Fue entonces que de las fraguas y el martillo surgieron unas potentes castañuelas de bronce. Heracles las hizo sonar con tal ímpetu que las aves huyeron despavoridas logrando así terminar con sus estridencias y sus crímenes. Resulta paradójico que fuera un instrumento musical el que acabara con una bandada de los más musicales de los animales.

Considero que Alfred Hitchcock se inspiró en ese mito para su película “Las aves” (1963). Y que no fue casualidad sino genialidad. Pues los chillidos de los pájaros de la película no surgen de aves biológicas sino de aparatos electrónicos. Esto permite al menos dos interpretaciones posibles. En primer lugar se está reafirmando la relación entre canto y metalurgia, porque si bien esas aves no gorjean ni trinan, emiten sonidos en los que la disonancia se emancipa de su centro tonal (una de las búsquedas de la música de Arnold Schönberg). En segundo lugar se incluye en una obra fílmica un recurso sonoro inédito hasta ese momento. En la década del sesenta los sonidos electrónicos comenzaban a atravesar los muros de la academia y se extendían a la música popular.

Ahora bien, con anterioridad a esto ¿cómo fue posible que las nuevas tecnologías irrumpieran con ímpetu en la música culta? La interpretación de Deleuze es que la gran inclusión de los bronce en las orquestas occidentales del siglo XIX fue la condición de posibilidad del surgimiento de la música electrónica. No porque no hubieran existido metales en la música anterior, sino porque su cantidad y calidad se intensifica-

ron a partir de algunos compositores decimonónicos. Berlioz y Wagner fueron pioneros en ese apogeo de la metalización musical. Esa fuerte inclusión de los bronce movilizó el ambiente musical y la tecnología brindó las herramientas para la consolidación de la electrónica.

La música, como el metal, se modula ¿Qué es modular? Moldear una variable de manera continua. No se trata de una operación de moldeo, en la que hay un molde (una forma) y un contenido que se adapta de manera definitiva. Modular es moldear una materia (sonido, pintura, cuerpo) de manera continua, seguirle sus ritmos, sus velocidades, sus veleidades.¹ Lograr una composición única pero no inmutable. En electrónica todo es modulación y moduladores, como en la práctica de planeo en la que planeador modula su trayectoria en función de lo imprevisible del viento.

El herrero no es músico porque la fragua hace ruido, sino porque comparte con el músico el mismo problema: poner a la materia en estado de variación constante. En el mundo sonoro se instala un desarrollo permanente de la forma y una variación continua de la materia. Así pues la investigación no debería buscar un producto moldeado y definitivo, sino la posibilidad de obtener modulaciones y variables.

De Mao a Mozart

Un escenario rebotante de luz. Centenares de miradas expectantes. Todos los oídos abiertos al posible milagro. Una niña oriental con su pequeño violín interpreta un fragmento de música clásica occidental. Días y días de práctica, horas y horas de ensayo. Haber seguido las rigurosas técnicas que le enseñaron sus maestros le proporciona un virtuosismo tan riguroso como impersonal. Logrado y frío al mismo tiempo.

Corre el año 1979, estamos en China. El eximio violinista Isaac Stern, de pie cerca de la niña, escucha con su propio violín clavado entre el hombro y el mentón sin sostenerlo con la mano. Asistimos a una clase magistral. El maestro le pide a la niña que cante, que tararee el fragmento musical que acaba de arrancarle al violín, que lo interprete con su voz humana. Ella duda, le cuesta atreverse. Stern le da ánimo y finalmente la niña emite un tren de ondas sonoras que atraviesa su garganta y penetra cálidamente en los oídos. Logra una música que sin perder su técnica se abre a una sensibilidad multicolor.

Inmediatamente el maestro le pide que ahora en lugar de cantar ella, haga cantar al violín. Y la música del instrumento deviene voz y la intérprete deviene intensa, imperceptible. Es como si desapareciera detrás de su música del mismo modo que un escritor desaparece detrás de su escritura.

¹ Cfr. Deleuze, G., "Música", en *Derrames*, Buenos Aires, Cactus, 2005.

Acabamos de evocar una escena de la película *De Mao a Mozart*, de Murray Lemer, un documental sobre la visita didáctico-musical de Isaac Stern a China comunista. La estricta disciplina en la que se forman esos pequeños músicos hace que el instrumento suene magnífico, pues la técnica es la condición de posibilidad para ejecutar la creatividad. Pero la técnica es necesaria aunque no suficiente. Hay que propiciar líneas de fuga emancipadoras. Además de técnica, que se obtiene de manera racional aplicada al cuerpo, hace falta libertad creativa, que se logra desde la sensibilidad y la entrega a las pulsiones inconscientes del cuerpo. Cuando la niña china logró hacer cantar al violín algo no humano surgió de ese cuerpito haciendo máquina con el instrumento.

Los recursos académicos y metodológicos son indispensables para acceder a la destreza artística. Pero los sonidos que realmente logran el estadio musical son los que, habiendo incorporado el entrenamiento sistemático brindado por la academia o el conservatorio, consiguen transgredir los códigos impuestos.

El significante “conservatorio” nos dice mucho acerca del dogmatismo que suele imperar en varios institutos musicales. Ese nombre (conservatorio) que durante siglos brilló en los frontispicios de las instituciones formadoras de músicos es paradójico. Porque conservando lo que se enseña se reproduce música, incluso virtuosismo, pero es justamente violando los estrictos métodos heredados –siendo suficientemente estudioso y talentoso– que se logra la libertad indispensable para la creación.

La creación en ciencia es preponderantemente intelectual y se relaciona con la contrastación empírica. Por el contrario la creación en arte es predominantemente sensible y se vincula con la libertad. Sin embargo, el artista “conservador” sigue las técnicas y métodos hegemónicos y puede lograr ser un artista correcto, académico.

Pero ¿es deseable –aun en ámbitos académicos– producir artistas académicos? ¿O es preferible producir artistas sólidos justamente porque abominan de los academicismos?

¿Qué caracteriza al arte académico? La reproducción de normativas establecidas por corrientes clásicas y conservadoras, la valoración de la destreza técnica en detrimento de líneas de fuga creativas u originales. La repetición de métodos canónicos. La preferencia por los patrones de belleza estética establecida y el rechazo por lo discordante con el buen gusto medio y, por sobre todas las cosas, la resistencia a la innovación.

En el ejemplo de Isaac Stern y la pequeña violinista es evidente que se prefiere la libertad sin renegar de la técnica. Stern, como virtuoso que es, no rechaza el rigor técnico del conservatorio, pero apela a la libertad creadora que desborda los muros de la academia.

Hay otro tema formal y formativo (además de la técnica) que no podemos elidir. La acreditación en la enseñanza superior requiere seguir normativas vigentes para la presentación de escritos académicos en todas las disciplinas. Si se aspira a poseer créditos en la enseñanza superior (científica, humanística o artística) hay que presentar monografías, tesinas y/o tesis. Esto representa una realidad que, al menos en esta oportunidad

no pondré en tela de juicio. Tampoco objetaré que la destreza para lograr ese objetivo sea impartida desde la metodología y/o la semiología tradicionales. Ahora bien, que esas disciplinas pretendan imponer un método a priori o único, no ya para escribir papers, sino para el proceso investigativo es por lo menos discutible. De modo que la premisa de esta breve reflexión es tripartita:

- a) rigor técnico en el manejo de los instrumentos,
- b) normatividad metodológica para el escrito académico y
- c) libertad en la investigación artística o proceso creativo.

No obviamente porque la investigación no requiera cierto método para su realización, sino porque la creatividad no surge de fórmulas rígidas preestablecidas, ni de un método único, ni de recetas universales. La investigación innovadora –no la repetidora– necesita procedimientos que presenten resquicios por los que logre “fugarse” la libertad. Las inmersiones en la creación a-metodológica (o metodológicamente flexible) dan cuenta de que, una vez lograda la obra, recién entonces se puede explicitar el método. Porque subyace en los materiales, en la técnica y fundamentalmente en los laberintos oscuros de los que surge la creación.

Del caos y el ritornelo

Cuando se aborda un objeto de investigación, por simple que parezca, está embaazado de caos. No obstante del caos pueden nacer los medios y los ritmos.

En la vida cotidiana, cuando nos agobia el temor o la incertidumbre solemos apelar a ritornelos. Alguien avanza en la oscuridad por un lugar siniestro y, casi sin darse cuenta, comienza a canturrear un sonsonete. No se trata siquiera de una música propiamente dicha, se trata de una repetición de sonidos, de un tarareo, de un ritornelo. Su función es trazar un plano de inmanencia, una percepción ordenada, una delimitación de territorio que produzca tranquilidad ante la inmensidad indefinida de lo desconocido, lo acechante, el caos.

No todo ritornelo deviene música –existen ritornelos gestuales, amorosos, sexuales, pictóricos, lingüísticos, naturales o artificiales– pero toda música implica ritornelos. Un investigador tiene necesidad de un primer tipo de ritornelo, dice Gilles Deleuze.² Se trata del ritornelo territorial, de una multiplicidad de elementos heterogéneos que establecen alianzas, contagios, estados de cosas, estados de cuerpos, enunciados, variables de

² Deleuze, G. y Guattari, F., *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 1994, p. 352.

una función que incesantemente intercambia valores, fragmentos, sonoridades. Pero el investigador creador debe transformar el ritornelo territorial y producir otro de segundo tipo: un ritornelo desterritorializado, despojado de códigos preestablecidos y cuya meta final es la música. El ritornelo cósmico de una máquina que puede crear un singular universo desde su volumen sonoro.

En la máquina que el creador va formando con sus materiales logrando un ritornelo de segundo grado sigue fluyendo el ritornelo primitivo, si bien desterritorializado. En su lugar queda la obra, la música, con una fuerza cósmica que se encontraba sin elaborar en el material originario, “el gran ritornelo de los pequeños ritornelos, la gran maniobra de las pequeñas maniobras”.³

Indudablemente hubo un camino, un método para obtener una máquina musical, es discutible en cambio que ese método se pueda aplicar desde los manuales de metodología o de semiótica, porque en la creación interviene también el azar, el deseo, la animalidad capaz de romper con códigos impuestos por la pedagogía, la moral, las leyes, las costumbres, en fin, todo aquello que nos convierte en sujetos sociales, morales y domesticados.

La pequeña violinista de nuestro ejemplo, a instancias del maestro, tararea un pequeño fragmento como ritornelo que, al interpretarlo con las cuerdas se convierte en música. Se ha consolidado un agenciamiento, esto es, un conjunto de singularidades materiales que convergen sobre un pequeño número de trazos de expresión claramente determinados. Las singularidades son el maestro, la niña, su voz, el sonido del violín, y los trazos expresivos se manifiestan en las modulaciones técnico-sensitivas que producen el fragmento musical.

Un agenciamiento es una multiplicidad de heterogéneos que establecen alianzas, aleaciones, contagios, intercambio de códigos. No se imitan ni se copian entre ellos, hacen máquinas entre enunciados, cuerpos o fragmentos corporales. La subjetividades se diluyen formando agentes colectivos. Se producen como variables de una función. Hay intercambio de valores y deseos ¿Ejemplos? Agenciamiento hombre-animal-artefacto (jinete, caballo, estribo) o mujer-bebé-alimento (pezón, boca, leche). En un agenciamiento los diferentes elementos que lo componen producen una máquina deseante. Siempre y cuando no se fosilicen en el agenciamiento, siempre y cuando se modulen, se acopen y desacoplen. Fluyan.

La música deviene intensa cuando el ritornelo de primer grado se desterritorializa. Cuando conforma un plano de consistencia sonoro que restituye el caos. Pues de lo que se trata es de trazar un plano sobre el caos. La ciencia lo hace estableciendo un plano de coordenadas que definen estado de cosas y funciones (o proposiciones) referenciales

³ *Ibid.*, p 343.

avaladas por observadores presuntamente imparciales. Por su parte la filosofía traza un plano de inmanencia sobre el caos conduciendo lo infinito a los acontecimientos, mediante la invención de conceptos. Finalmente el arte se prepone crear un finito (obra) que restituya el infinito, “traza un plano de composición, que a su vez es portador de sensaciones compuestas, por efecto de figuras estéticas”.⁴

Del caos puede surgir el orden. La crisis que altera un desarrollo investigativo o una creación estética nos impide concretarla. Existen investigaciones o composiciones que llegan a un punto muerto, a un callejón sin salida. Hay que volver a cero. Pero también es posible que desde el caos se ilumine un principio de orden y se produzca incluso un nuevo orden. Aunque el orden que puede surgir del caos es siempre nuevo. Tal como lo enuncia Ilya Prigogine en su concepción acerca de las estructuras disipativas.⁵

Pájaros

El deseo impulsa a que diferentes elementos formen máquinas asociativas, productivas, confrontativas. Se acoplen y desacoplen. Se atraigan y puedan también tomar distancia. Fluyan y produzcan flujos que las conecten a otras máquinas. “La máquina de gorjear” de Paul Klee con su pájaros fragmentados, diferentes y unidos, desterritorializados y congruentes es una síntesis posible del concepto de máquina de sonidos musicales interpretado desde la pintura. Klee es a la pintura lo que Olivier Messiaen a la música. Pues el pintor intenta desterritorializar su pintura hacía la música y el músico desterritorializar los sonidos hacia los colores. “Hacer visible lo invisible” decía Klee; “hacer audible lo inaudible” podría haber dicho Messiaen, que componía desde sus percepciones múltiples (sinestias). Cada sonido le permitía percibir colores y cada color correspondía a sonidos. Se trata de un compositor ornitólogo. Su obra deviene pájaros. No porque los imitara como si reprodujera un ritornelo de nivel uno, sino porque permitía que los cantos de las aves se fugaran de su filiación animal y se restituyeran al plano de inmanencia musical como ritornelo de nivel dos, como música propiamente dicha. Y al hacerlo lograba que la música misma devenga animales multisonidos y multicolores.

También Edgar Varèse, en los orígenes de la música electrónica, encuentra líneas del mundo sonoro análogas a la óptica. Penetra (y nos hace penetrar) en un nuevo volumen sonoro y visible al mismo tiempo. La culminación de esa línea produce el agenciamiento musical “Hyperprism”, en el que la gama de colores es llevada a la música, mientras

⁴ Deleuze, G., Guattari, F., *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993, p.199.

⁵ Cfr. Prigogine, I. Stengers, I, *La nueva alianza*, Madrid, Alianza, 1984.

su obra “Ionisation” materializa musicalmente devenires moleculares propios de la física y la química. Aquí su música deviene molecular.

En realidad todo devenir es intenso y molecular porque el devenir (en sentido deleuzeano) tiende a lo imperceptible percibiendo. Devenir es despojarse de los códigos culturales y entrar en esa zona oscura donde lo sublime no apela a ningún concepto preestablecido, a ningún método pre-fijado, a ninguna relación semiológica entre las palabras y las cosas, o los sonidos y la fuente que los inspiró.

El devenir es un rizoma, una conexión de heterogéneos intercambiando flujos, capturándose mutuamente sus códigos desterritorializándose de los propios códigos. Liberándose. Un rizoma es emancipador. La investigación artística regida por métodos de manual reproduce esquemas. La investigación artística entregada al rizoma puede llegar a producir devenires moleculares inauditos.

Los grandes creadores –tanto en ciencia como en humanidades como en arte– son los que trabajaron a contrapelo de los métodos hegemónicos. Su quehacer es mucho más complejo que la aplicación de procedimientos instalados en la episteme. Siempre es más fácil repetir lo establecido que establecer algo innovador y fecundo.

* * *

Las estructuras disipativas de Ilia Prigogine, los conceptos de ritornelo y de rizoma de Deleuze y Guattari o la idea de deconstrucción de Jacques Derrida son algunas categorías de análisis para la investigación en general y la artística en particular. A condición de que no se tomen como métodos únicos o como recetas universales, sino como posibles modos de comprensión y conducción de la investigación creativa.⁶

En tal investigación se trata de producir ritornelos desterritorializados teniendo como meta final abrir el agenciamiento creativo a una fuerza cósmica. Esa fuerza está en la materia, hay que liberarla. Está también en el liberador, que nunca es un obediente seguidor de métodos de museo, sino alguien capaz de manejar esos métodos para traspasarlos, desarticularlos y, si fuera necesario ¿por qué no? también usarlos. Pero sin casarse con ellos. Evocando a Paul Feyerabend se puede decir que el método es un algo muy atractivo siempre y cuando lo tengamos de amante ocasional, pero si nos casamos con él se convierte en un implacable inhibidor de la creatividad.

⁶ Desarrollo estas y otras categorías de análisis no tradicionales ni provenientes de la metodología anglosajona (hegemónica) en Díaz, E., “La construcción de una metodología ampliada”, en *Salud Colectiva*, 6 (3), Buenos Aires, 2010; y en Díaz, E. –editora–, *El poder y la vida, modulaciones metodológicas*, Buenos Aires, Biblos, 2012. Además existen escritos de mi autoría sobre estos temas en www.estherdiaz.com.ar/seleccion.

El investigador, en una primera etapa de su formación, debe regirse por la metodología vigente para contribuir a su propia formación. Pero cuando siente que en sus hombros cosquilleo de plumones, cuando desean fervientemente que le crezcan alas, debe salir de los métodos a través de ellos. Inventar categorías propias deconstruyendo⁷ las establecidas. Deconstruir es buscar grietas, fallas, artificios para poder crear en libertad. Es no forzar los procedimientos, modularlos.

⁷ "Deconstrucción" es un tecnicismo inventado por Jacques Derrida. La fertilidad de su concepto motivó que se lo tomara como método de manual. Derrida se opuso tenazmente a que la deconstrucción fuera utilizada como instrumento metodológico pasible de ser explicado en manuales, aquí simplemente lo cito, pero el proceso es arduo, complejo y responde –cambiando lo que hay que cambiar– a la idea de modulación si se lo considera desde el punto de vista de su inoperatividad como método fijo e inmutable que pretendiera eludir la complejidad de los procesos (deconstructivos).