

**Recontextualización sonora y apertura interpretativa
en Belloc, Arditto y Brahms**

Lucia Fortuna

Universidad de Buenos Aires

Lucia Fortuna, Cátedra “Psicología del Arte”, Departamento de Artes,
Universidad de Buenos Aires, E-mail: lufortunamdq@gmail.com

En pos de observar al arte tratando de alejarnos de la tiranía de un código único interpretativo que habita en este y que debemos descifrar, propongo un análisis con un enfoque musical de tres obras separadas que se unen en una dialéctica particular: *Esta tarde leo a Adorno* de Bárbara Belloc, la Tercera Sinfonía de Brahms y *Esta tarde leo a Adorno* de Cecilia Arditto. Hablo de código como el elemento que implica que existe una clave singular que descifra y desbloquea el significado de la obra. El diálogo que establecen entre ellas no niega la presencia de un tema principal que las une, pero si la existencia de una unicidad que homogeneiza al montaje que forman bajo una sola lectura. Defino montaje como el enlace entre las tres obras según las relaciones íntimas que forman entre ellas, las cuales proliferan por ser inagotables. Lo que aquí interesa es observar lo que las obras evocan en tanto fenómeno, siendo esto lo que las une más allá de su temática. Es decir, prestar atención a la experiencia singular de la obra cuyo sentido no es codificable, sino que atrae como enigma.

En el presente trabajo se propone una descripción de cada obra, para entender luego donde confluyen como montaje haciendo uso principalmente del concepto de *terceridad*¹ de Peirce, y los conceptos de *trozo* y *detalle* de Didi Huberman. Lo que se va construyendo en el relato interpretativo es en sí una terceridad que resulta de la puesta en relación de otras terceridades. El poema de Belloc, la Tercera de Brahms y la pieza de Arditto construyen un montaje donde lo que las articula no es un “código” único, sino una zona de enigma compartido que emerge en la confluencia de ellas, más allá de la experiencia temporal, afectiva y perceptual que cada una convoca. Al descontextualizar y recontextualizar materiales se posibilita el montaje y se desbarata la expectativa de una lectura homogénea. Se genera una nueva terceridad sobre la cual se formula la hipótesis: en las confluencias entre las dos obras homónimas, el punto en el que ambas culminan² es en su relación con la Tercera Sinfonía de Brahms, puesto que esta se constituye en ambas, gracias a su recontextualización, como traumática causa material de la obra.

El montaje mismo se ve explicitado en *Esta tarde leo a Adorno* de Cecilia Arditto Delsoglio (1966), compositora argentina que trabaja en su mayor parte bajo el marco de la música concreta. Diferenciándose de la música tradicional, es Pierre Schaeffer quien plantea la existencia de una música que no parte de notas, sino de eventos sonoros reales

¹ Entendiendo aquí que, según el planteamiento de esquemas abstractos de Peirce, toda obra es una terceridad sobre la cual se abren más terceridades en tanto interpretaciones infinitas. Lo que llama semiosis infinita.

² Llegan al grado más elevado, significativo.

que son consecuencia de la aparición de un nuevo arsenal técnico, el cual ahora les permite a los artistas capturar el mundo sonoro y manipularlo. Llamará a esta corriente música concreta, la cual plantea un nuevo concepto de qué es la música. En la obra en cuestión aparecen reiterados procesos propios de este tipo de perspectiva, como la presión del dedo sobre el vinilo en el compás tres con la intención de distorsionar el sonido de este. Sin embargo, el principio de la música concreta que aquí me interesa, más allá de su relación con lo técnico y su manipulación, es la idea de que todo puede ser música. Las obras de Arditto suelen incluir la presencia de objetos cotidianos y la incorporación de los sonidos de estos en la música, así como también la exploración de los diversos modos en los que los instrumentos musicales típicos pueden explotar su sonoridad. *Esta tarde leo a Adorno*³ es una pieza compuesta en 2013 para clarinete bajo, vibráfono, tocadiscos y ventilador, al igual que sillas en las que los músicos giran, cuyo movimiento diferencia a las seis escenas que la dividen. Está basada en un poema homónimo que funciona como pie para la construcción musical futura.

Escrito por Barbara Belloc, en el poema *Esta tarde leo a Adorno* la escritora relata, valga la redundancia, una tarde donde lee “Crítica de la cultura y la sociedad” del filósofo Theodor W. Adorno.⁴ En la pieza musical se explicita este escrito en la primera escena titulada *The type writing machine: after a while it is difficult to recall what that really was. I remember the tapping though*⁵, donde es recitado en alemán por el vibrafonista. El vibráfono toma un papel particular ya que organiza sus sonidos para construir un discurso sonoro que emula la sonoridad de una máquina de escribir, sonando aproximadamente una vez por carácter del poema. En el poema de Belloc se instala un diálogo con Adorno, donde se produce una lectura de este como un acto existencial de ponderación, enfocado en los efectos que esta tiene sobre el yo lírico. Sitúa al lector en un ámbito de cotidianeidad hogareña, en una temporalidad específica (“esta tarde”). Se descontextualiza la lectura de Adorno del aspecto académico- crítico sobre el cual suele aparecer, posicionado ahora como un elemento doméstico y en íntima relación con el yo lírico y su historia.⁶ Es así como ambas obras se construyen sobre una temática central que gira alrededor de la nostalgia. En *Esta tarde leo a Adorno*, tanto como poema o como

³ Video en Anexo p. 4

⁴ Ver poema en Anexo p.4

⁵ Título de las escenas según la partitura y las notas del programa: La máquina de escribir: luego de un tiempo es difícil recordar que era eso verdaderamente. Aunque recuerdo el tecleo.

⁶ “Esta tarde leo a Adorno como si leyera las cartas póstumas de mi padre (...) Lo leo como un secreto familiar se lee en voz alta(...)”

pieza musical, se exhibe un elemento clave para la existencia misma de la nostalgia: el tiempo.

Si hay tiempo, hay paso de este, y si hay paso de este, hay recuerdo, el cual se desfigura y reconfigura constantemente de manera cíclica y confusa. En el poema de Belloc hay un ir y venir en la espacio- temporalidad de la obra. La ciclicidad se ve a través del accionar del yo lírico que lee, se espanta, vaga por su casa, vuelve, repite Adorno, Adorno, Adorno (“como un ronroneo” – como oscilación repetitiva del sonido), le hace acordar a su padre, a su pasado. A medida que el poema avanza se desfigura cada vez más la lectura del filósofo, al punto de alienar el nombre mismo de este - “Adorno ¡vaya decorado!”. De manera semejante, *Esta tarde leo a Adorno* de Arditto parte de una linealidad-alineal narrativa de la direccionalidad del tiempo hacia el inevitable olvido. Linealidad por estar compuesta dentro de seis secciones que se dirigen hacia adelante en el tiempo, y alineal porque dentro de estas secciones se plantea una ciclicidad circular de movimiento constante y repetitivo como característica intrínseca al tiempo. La vemos por ejemplo en el girar del vinilo, del motor del vibráfono o del ventilador y los respectivos sonidos oscilatorios que estos producen, así como también en las sillas en las que giran los instrumentistas. Esta ciclicidad es a su vez única dentro de cada subjetividad, por más de paradójicamente ser repetitiva. Es decir, la obra se configura como la apertura plena a la interpretación; la pura presentación de aquello que nos envuelve a todos por preexistirnos: el tiempo y su ciclicidad, pero que lo hace de manera personal, íntima y diferente en cada persona. El tiempo es inescapable, tanto en la música como en la vida misma, como lo es también el deterioro de nuestro recuerdo sobre él. Lo que busca Arditto mostrar en sí, es la misma inevitabilidad de la desfiguración temporal dentro de su propia subjetividad, la cual al mismo tiempo es replicable en cada uno de nosotros por las maneras diferentes que tenemos y tuvimos de vivir el tiempo, y el olvido que el mismo pasar de este implica.

Hasta aquí la lectura es relativamente inteligible respecto de las dos obras, por estar está basada en el programa de Arditto y en la lectura del poema con el que trabaja. El enigma se inserta con la presencia de un tercero que completa a la terceridad aquí planteada, y abre el significado de la obra en tanto semióticamente infinito. A mediados del poema, Belloc escribe el siguiente pasaje: “leo a Adorno como si recordara (como recuerdo) los acordes de la Tercera Sinfonía de Brahms, que mi padre me asegura que le pedía una y otra vez en la infancia”. En la segunda escena de su pieza, *Remembering*

Adorno: “The past is printed on a vinyl that is getting more and more wasted every second”⁷, Ardito introduce varios elementos centrales: el vinilo, aquel elemento giratorio que nos transporta al pasado; la grabación de una conversación entre ella y Belloc hablando y recordando el poema previamente presentado en la primera escena; la viola y el clarinete. Aparece por último un elemento clave, ya que es en esta escena cuando se escucha una cita de la Tercera Sinfonía de Brahms y la viola es tocada por primera vez aquí alejada de la música concreta y cercana a la manera “tradicional” de tocar.



Figura 1. Compás 12 de Esta tarde leo a Adorno de Cecilia Ardito (2013).

Johannes Brahms es un compositor alemán nacido en 1833. Tanto él como sus composiciones se ven agrupadas usualmente bajo el concepto de música absoluta⁸. Esta música es aquella que se aleja de cualquier elemento extra-musical y narrativo, así como también de la presencia de un programa, para exponer lo puramente musical desprovisto de relación con algún otro elemento evocativo externo. En 1883 publica su Sinfonía núm. 3 en Fa mayor opus 90, una obra en cuatro movimientos (*Allegro con brio*, *Andante*, *Poco allegretto* y *Allegro*), que dura alrededor de cuarenta minutos.⁹ Al igual que sucedió con las dos piezas anteriores podemos ver ciclicidad en esta principalmente por la manera en que finaliza. Al final del cuarto movimiento se re-expone a partir del compás 301, con algunas variaciones, el comienzo del primer movimiento, como si la pieza volviera a empezar. Nuevamente encontramos aquí a la ciclicidad temporal, la cual entonces se constituye como aquello que reúne a las tres obras, y nos aleja de la posible arbitrariedad que implica la cita de esta sinfonía:

Una obra está definida por muchos aspectos a la vez: la cualidad sonora de sus partes, las relaciones entre las categorías y los objetos que la integran, pero estos rasgos serían

⁷ Título de la escena según la partitura y las notas del programa: Recordando a Adorno: el pasado está impreso en un vinilo que cada segundo se gasta más y más.

⁸ Referido así por primera vez en 1854 por el crítico musical Eduard Hanslick.

⁹ Partitura y video en Anexo [p.12](#)

inertes si no se condicen con la condición temporal de la música, o sea el transcurso de las cosas en el tiempo. Cada obra establece sobre todas las cosas una cualidad de tiempo que anima y sostiene todas las categorías. El compositor con sus herramientas técnicas crea estructuras para crear en realidad universos temporales. (Arditto, 2014, p.9)

Las artistas le agregan a Brahms aquellas cualidades narrativas y evocativas de las que este deseaba alejarse. El recorte que hace Ardito es del comienzo del tercer movimiento (y en su defecto también Belloc puesto que en la conversación que se reproduce grabada en la obra musical anterior las dos hablan de la misma sección de la pieza) y en este se expone el tema principal en Do menor, representado por violonchelos y repetido luego por los violines.

The image shows a page from a musical score for the beginning of the third movement, 'Poco Allegretto', of Brahms' Symphony No. 3 in F major, Op. 90. The score is for a full orchestra and includes parts for 2 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarinets in B-flat, 2 Bassoons, 2 Horns in C, 1 Violin, 2 Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'Poco Allegretto'. The key signature is one flat (B-flat). The score shows the first few measures of the movement, with various dynamics and articulations indicated.

Figura 2. Comienzo Tercer movimiento *Poco Allegretto* Sinfonía núm. 3 en Fa mayor, Op. 90- Brahms J.

Es así como se construye un montaje entre las tres en tanto a la “lectura de lo que está ahí” (Didi Huberman, 2010). Sin embargo, es en la lectura de aquello que no está ahí en donde se devela el enigma y las reinterpretaciones infinitas posibles como terceridades (semiosis infinita). El hincapié sobre Brahms es sumamente breve tanto en el poema de Belloc, como en la pieza musical de Arditto. Sin embargo, se convierte en una sección clave para la construcción narrativa y temática de las obras, y lo que va más allá de esto. Por más de que se pueda pensar que la inserción de Brahms en la segunda escena de la pieza musical es mera consecuencia de su mención en el poema en el que se basa, la significación de este compás excede esto. La inclusión del discurso romántico de música absoluta en uno puramente experimental y de música concreta no solo exagera el experimentalismo mismo, sino que lo desafía al mismo tiempo. Produce, la aparición de

la cita, un extrañamiento en el oyente, el cual es tomado por sorpresa y llevado a un espacio sonoro aparte. A este espacio sonoro “extra” se la agrega el juego temporal: tenemos una obra del siglo XXI a la cual se le superpone, en un simple compás, una del siglo XIX.

Sobre este punto se abre la hipótesis respecto al enigma del montaje construido. Dentro de los parámetros de la música experimental podríamos decir que en su base, dentro de lo poco que la homogeniza, un elemento que sí lo hace es justamente su dificultad de definición. Esta corriente de la música, desde la inevitable mirada *cageiana*¹⁰, se podría interpretar como la deconstrucción total del código y de la norma. Sin embargo, una vez inscriptos en el discurso musical-experimental, no hay destrucción del código, sino resignificación de este en tanto que ahora lo que se transforma en enigma es la misma norma a la cual nos ha acostumbrado el discurso clásico-tonal de la música. Con esto me refiero a que, en el discurso musical clásico-tonal bajo el cual nos adiestra la cultura occidental, son las disonancias, la falta de estructura, la desafinación o el uso “incorrecto” de los instrumentos lo que florece como enigma. De aparecer en la sinfonía de Brahms un vibrafonista tocando su instrumento cual máquina de escribir, como aparece en *Esta tarde leo a Adorno* de Arditto, esto se instauraría como lo que Didi Huberman (2010) describe como la irrupción del *trozo*; como aquello que desentona e invade a la obra por exponer la materialidad pura de la fuente que construye a la pieza: el sonido mismo y su potencialidad por fuera de lo tonal y consonante. Sin embargo, cuando esto sucede al revés, es decir nos situamos en un contexto musical experimental donde lo que irrumpe es la tonalidad clásica-romántica que vive en Brahms, es esta irrupción lo que desentona como trozo. La inserción de Brahms en *Esta tarde leo a Adorno*, por más breve que sea, es un elemento clave no solo para la explicitación del tema de la obra (el tiempo/la memoria/ la ciclicidad), sino como fulguración de una sustancia que antepone su opacidad material porque esta musicalizado como música: trae la música “verdadera”, “pura”, en tanto despojada de su génesis sinfónica y reducida a un compás a cargo de una viola, y esta se construye ahora como la traumática materialidad de la pieza.¹¹

Sabemos el porqué de la irrupción de Brahms una vez insertados en el contexto mimético de una pieza que, según su programa, habla sobre la memoria y sus lagunas

¹⁰ En esto refiero a la reducción que a veces se hace del experimentalismo musical mediante un enfoque en la perspectiva de John Cage, considerado por varios como el padre de la música experimental.

¹¹ Como Huberman (2010) dice sobre el hilo rojo de *La encajera* de estar este “pintado como pintura”, en tanto expone a la materialidad.

sirviéndose de la música concreta para esbozar su narrativa, pero es cuando nos despojamos de esto que la pieza abre su significado. Es decir que, a través del análisis del *detalle*, aquello bien escondido en cuanto diminuto, pero que se puede nombrar (Didi Huberman, 2010), podemos descubrir indicios que nos ayudan a reconstruir la historia que la compositora busca dar a entender, porque tiene sentido en el espacio mimético. Sobre el *detalle*, de por ejemplo la mención de la tercera sinfonía de Brahms en la conversación pregrabada que se reproduce en el fondo¹², irrumpe el *trozo*, la aparición del motivo melódico de la sinfonía misma como fenómeno indiciario. En síntesis, es la inserción de la Tercera Sinfonía de Brahms en *Esta tarde leo a Adorno* aquello que nos exige mirar algo que está escondido en cuanto evidente y deslumbrante, pero que difícilmente podemos nombrar por el extrañamiento que produce.

Sobre esto último se podría decir que sí se puede nombrar exacto lo que se escucha: el comienzo del tercer movimiento de la Tercera de Brahms. Sin embargo, este conocimiento está en profunda ligazón a un contexto musical romántico, a un código interpretativo el cual posicionado en un contexto musical experimental desaparece. Lo que se propone es que la descontextualización tal de este extracto de la sinfonía puesto en un contexto diferente a su origen romántico, lo hace aparecer como “innombrable”, o como lo que Didi Huberman (2010) clasifica como *quasi*. Esta sección dentro del compás doce aparece en un entre-dos significados. La pieza de Arditto está minada de *quasis*: se toca el vibráfono *como si* (quasi) fuera una máquina de escribir; se prende el ventilador *como si* este fuera un “vinilo de aire”¹³; “Imperceptiblemente los músicos están constantemente girando durante el transcurso de toda la obra, *como si* la música estuviera suspendida en un teatro levemente oscilante, siempre en movimiento: músicos, tocadiscos y ventilador comparten en esta obra un rasgo flotante, inestable, *quasi* aéreo” (Arditto, 2014). Pero el enigma mismo que nos atrae a la obra se encuentra en el uso del comienzo del tercer movimiento de la sinfonía en cuestión, en un compás descontextualizado de su génesis. Es por la descontextualización y recontextualización que este “no está ahí del todo” (Didi Huberman, 2010), por lo tanto no tiene transparencia mimética. Como ejemplifica Didi Huberman (2010) con “La encajera” de Vermeer, el hilo rojo aparece como extensión de pintura roja sobre el lienzo (como trozo) de no ser por la presencia del

¹² Recurso típico de la música concreta, por lo tanto no desentona

¹³ Manera en la que se titula la quinta escena en la partitura

detalle del hilo blanco que otorga contexto mimético. El trozo constituye un enigma, y el enigma se abre a la interpretación.

Si partimos del “paciente cero”, por una cuestión de cronología, este sería la obra brahmsiana. Sin embargo, el montaje no funciona de la misma manera comenzando aquí. Esto es porque lo que construye al enigma es justamente una reinterpretación anacrónica de la pieza, como hizo Arditto en lo anteriormente esbozado. Belloc realiza un procedimiento similar en sentido de que lo posiciona a Brahms y a su sinfonía en un contexto puramente poético, limitando la aparición del compositor a la pura materialidad que ella usa en su obra: la palabra. Materialidad en sí diferente a la que usa Arditto (sonidos organizados bajo los parámetros de la música concreta) y Brahms (sonidos organizados bajo la corriente de la música absoluta). Sucede entonces aquí también una descontextualización y recontextualización de la Tercera Sinfonía de Brahms como trozo en el poema. Se le quita a la sinfonía aquello que la caracteriza – lo sonoro del sonar—y se la sitúa en un plano donde lo que la define es la palabra. Hay un corrimiento de su significado original romántico, ahora limitándose este a qué es lo que significa en torno a lo que el poema evoca, y no a lo que esboza como música (se separa entonces de la intención principal para la que fue creada). Es traumática causa material de la obra porque no nos deja sino limitarnos a su materialidad misma, a la pura palabra. La mención de Brahms en el poema de Belloc “no está ahí del todo” de la misma manera que tampoco lo estaba en Arditto, pues mientras que en la pieza de la compositora la pura materialidad se exponía como una vuelta a lo puro del sonido por estar recontextualizada, en el poema se expone como una vuelta a la materialidad en tanto pura palabra, alejada de cualquier aspecto sonoro. Entonces, como le es imposible a Belloc desligarse de la palabra, de la misma manera que le es imposible a Arditto separarse de lo concreto del sonido, somete a la sinfonía de Brahms a esta y así la recontextualiza.

A modo de conclusión, mediante la descripción de las tres obras se puede llegar a un discurso sobre el tiempo y su ciclicidad. Hay una imposibilidad de separar a la música del tiempo como ambos elementos inherentes al recuerdo, a la vida y al deterioro que el avanzar implica. Si bien este trabajo se impulsa en primera instancia por lo encontrado en *Esta tarde leo a Adorno* de Arditto, esta no puede ser sino con las otras dos. Hay una cuestión imaginativa que se pone en juego junto con lo temporal, aquello que Didi Huberman (2010) clasifica como lo inagotable de las relaciones de pensamiento. Arditto no busca esquematizar el tiempo, sino totalmente lo contrario. Hay una falta de esquema

que es propia de la desfiguración del recuerdo, una aceptación de lo múltiple cómo algo que se renueva sin cesar con el fin de detectar nuevas relaciones inagotables. Aquí es donde entra el espectador, en la invitación a lo múltiple, en no limitarse a las palabras que se usan en la obra, sino a las o lo que encuentra para verse en ella. Se produce un montaje (como si fuera un collage) entre las tres obras que resulta en una lectura del mundo a través de lo musical: lectura tejida por las palabras de Belloc y exaltada por la interrupción brahmsiana, constituyen el soporte para que aparezca la semejanza entre ellas en la obra de Arditto. Desde que somos “huevo sin cáscara”¹⁴ nos vemos inundados por los estragos de la música, envueltos en su polisemia sin fin, en su infinita semiosis. Las obras se potencian en su relación entre ellas y construyen una apertura polisémica que no podría suceder sin la transformación de la materialidad en la inserción de Brahms en ambas. No puede abrir su significado si no fuera por la traumática causa material expuesta en la descontextualización y recontextualización del principio del tercer movimiento de la Tercera Sinfonía, al punto tal de que ya no posee un significado homogéneo y absoluto como lo tenía en su origen. Es en ambas piezas lo que deslumbra en tanto evidente. Evidente y deslumbrante en Arditto por correrse del discurso sonoro experimental y concreto que la compositora venía tejiendo; evidente y deslumbrante en Belloc por introducir lo musical pero reducirlo a la materialidad de la palabra.¹⁵

¹⁴ Extracto del poema de Barbara Belloc.

¹⁵ Se debe establecer que, como propio de la semiosis infinita que implica mi planteo, el montaje abre potencialidades interminables de significados e interpretaciones. Se da lugar a una indagación más profunda a aspectos que aquí no fueron trabajados, como la relación a la perspectiva adorniana, o sobre la lectura musicológica de la sinfonía trabajada en relación a la nostalgia con la que tratan las otras dos obras. A su vez se podría realizar una profundización basada en la perspectiva de Merleau Ponty en tanto somos sujetos encarnados en un cuerpo en el mundo, que implica un punto de vista espacio-temporal. Sin embargo no es a lo que me remito.

Bibliografía y referencias

- Arditto, C. (2014). Mi casa en una partitura. Parafernalia low-tech en música de cámara. Espacio sonoro, n°32. <https://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2014/01/01.-Cecilia-Arditto1.pdf>
- Dahlhaus, C. (1999). *La idea de la música absoluta*. Idea Books.
- Díaz, G. (2021, octubre 18). *Entrevista Cecilia Arditto Delsoglio - Image Campus - Otra Educación*. Image Campus - Otra Educación.
<https://www.imagecampus.edu.ar/entrevistas/entrevista-cecilia-arditto-delsoglio>
- Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. CENDEAC.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas : ¿cómo llevar el mundo auestas?* MNCARS.
- Peirce, C. S., Sercovich, A., & Alcalde, R. (1987). *Obra lógico-semiótica*.

Anexo

1. Video *Esta tarde leo a Adorno* – Cecilia Arditto

<https://vimeo.com/264749844?fl=pl&fe=sh>

2. *Esta tarde leo a Adorno* – Bárbara Belloc:

Esta tarde leo a Adorno como si leyera las cartas póstumas de mi padre, si mi padre hubiera sido visionario, célebre y furioso. Lo leo como un secreto familiar se lee en voz alta o se rompe un pacto de palabra. Miro a los costados: la cantidad de papel impreso que tiro a la basura me revuelve el estómago. Pienso: debería ser inversamente proporcional a lo que escribo, o no ser nada. Leo a Adorno. Y mientras tanto repito: Adorno, Adorno, Adorno... como un ronroneo. Lo leo espantada, tan espantada que a cada rato dejo el libro y ando por la casa vagando, espantando a las arañas con un plumero. Y vuelvo. A encontrar un mensaje que creo dirigido a mí y, más allá del asombro, bien interpretar por: una cuestión de consanguinidad. (¿?) Léase: **leo a Adorno como si recordara (como recuerdo) los acordes de la Tercera Sinfonía de Brahms**, que mi padre me asegura que le pedía una y otra vez en la infancia, con Bártok, Górecki y Saint-Saëns, y no las brumas de sinusoidales y los engranajes rotos que de día y noche sí mecían la casa como un barco ebrio en el mar de la musique concrete. Adorno, ¡vaya decorado! ¿Me vas a decir que acaso no sabías que la música hace estragos? ¿Que la música que se escucha en el vientre de la madre no hace mella en el feto que no es sino todo oídos, huevo-sin-cáscara? Importa poco. Esta tarde leo a Adorno como un biólogo lee un programa de forestación artificial en el ojo de un claro de una selva en peligro, en el tercer mundo, en este mundo, cuando la flecha del tiempo clava el cartel en la corteza del árbol: SE ACABO. O como un huérfano cae a pique sobre las fotos de sus muertos en busca de aquello que le desate su pena. O como un minero japonés que apila una piedra, y otra, y otra más. Algunos hablan de la guerra, otros de quién será el soberano. La sombra vengadora está en la sombra y se despereza. Ahí viene. Adorno, Adorno, Adorno: tu nombre es fósforo Fragata prendido al borde de un terrenito de provincia en sucesión perpetua. Dice el testamento: «El único pensamiento no ideológico es el que intenta llevar la cosa misma al lenguaje que está bloqueado por el lenguaje dominante». De noche duermo y sueño con un campo que es una partitura de vacas que mugen cosas que entiendo.

Después del saqueo: el pozo está vacío.

3. Video y partitura Sinfonía núm. 3 en Fa mayor, opus 90 – Brahms J.

https://youtu.be/Ae4Nfh3PQUA?si=afj-_2C_u3VvaHz9