

RESUMEN

Parte de una introducción donde se ofrece un panorama general de la obra Butes y la importancia del concepto de música para el autor. El primer capítulo describe la diferenciación entre música y lenguaje. El segundo capítulo desarrolla una mirada al concepto de formación en relación con la música. El tercer capítulo habla de las modalidades de satisfacción del sujeto en relación con la música, expresadas en términos estructurales del sujeto en su composición: el residuo, los dos registros y los efectos. Y, finalmente, las consideraciones finales donde se propone a la música como concepto filosófico central para una teoría de la formación y del pensamiento musical como aportaciones de la obra de Pascal Quignard.

MÚSICA Y FORMACIÓN
LA MÚSICA Y EL PENSAMIENTO DE PASCAL QUIGNARD

TRABAJO PARA OPTAR AL TÍTULO DE
MAGISTER EN EDUCACIÓN

TESIS

PRESENTADO POR
RUBÉN DARÍO RAMÍREZ RIVERA

CÓD: 2019287541

DIRECTOR
Dr. GUILLERMO BUSTAMANTE ZAMUDIO

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE POSGRADOS
MAESTRÍA EN EDUCACIÓN
BOGOTÁ D.C

2021

RESUMEN

INTRODUCCIÓN

La música y la formación del sujeto en la obra *Butes* de Pascal Quignard

CAPÍTULO I

EL SUJETO MUSICAL Y EL SUJETO LINGÜÍSTICO

Música y Sentido

De la relación música-lenguaje

Lo misterioso: Lévi-Strauss y Quignard

CAPÍTULO II

MÚSICA Y FORMACIÓN

De la formación

Butes: música, sujeto y formación

El efecto formativo: Schubert y Pärt

CAPÍTULO III

DE LAS MODALIDADES DE SATISFACIÓN DEL SUJETO CON LA MÚSICA

El residuo

Dos registros

Los efectos

CONSIDERACIONES FINALES

La música como concepto para una teoría de la formación del sujeto

RESUMEN

Esta investigación tiene como objeto desarrollar un análisis de la obra *Butes* del escritor francés Pascal Quignard a partir de la *música* como concepto central, y que da cuenta de la *formación* del sujeto dentro de una concepción filosófica y musical del pensamiento griego antiguo. Según el escritor francés, la música en el pensamiento occidental ha olvidado lo que representa el mito de Butes narrado por el poeta griego Apolonio de Rodas, y se ha quedado solo con la visión órfica del mito de Odiseo (Ulises) narrado en el canto XII de Homero. Quignard rescata la figura de Butes para reivindicar un pensamiento musical olvidado que para esta investigación da cuenta de los aspectos más estructurales en la configuración del sujeto en relación con una teoría de la *formación*. El sujeto, desde la perspectiva, no es meramente un producto de su encuentro con el lenguaje, pues la música es un componente también primordial en su formación, es decir, que la música no es un producto del sujeto gracias al lenguaje ni tampoco es un lenguaje. La música comparte con el lenguaje los aspectos estructurales que configuran al sujeto, por tanto, una teoría de la formación ayuda a entender por qué para Quignard y otros autores, la música más que un arte es una manifestación de la condición humana.

Estructura de la tesis:

- Parte de una introducción donde se ofrece un panorama general de la obra *Butes* y la importancia del concepto de música para el autor.
- El primer capítulo describe la diferenciación entre *música* y *lenguaje* a partir de la obra del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, quien da cuenta de esta diferenciación trayendo un viejo debate del siglo XVIII en torno a la música como lenguaje a través de un músico y teórico de la época llamado Michel-Paul Guy de Chabanon, entre otros autores que también trataron ese problema.
- El segundo capítulo desarrolla una mirada al concepto de *formación* con relación a la música. Ofrece una mirada que permite ubicar a Butes en esta perspectiva relacionando al sujeto dentro de lo que se va a llamar *efecto formativo*, concepto que se ilustra con los ejemplos de los personajes de Franz Schubert y Arvo Pärt.

- El tercer capítulo habla de las *modalidades de satisfacción* del sujeto en relación con la música, expresadas en términos estructurales del sujeto en su composición. *El residuo* caracterizado como síntoma en la intersección música-lenguaje; los *dos registros* donde se diseccionan los aspectos más elementales de la composición del sujeto, y los *efectos* expresados como manifestaciones de la formación del sujeto con relación al saber.
- Y finalmente, las consideraciones finales donde se propone a la música como concepto filosófico central para una teoría de la formación y del pensamiento musical como aportaciones de la obra de Pascal Quignard.

PALABRAS CLAVE: Música, formación, sujeto, lenguaje, sentido, efecto formativo.

ABSTRACT

This research aims to develop an analysis of the work *Butes* by the French writer Pascal Quignard based on *music* as a central concept, and which accounts for the *formation* of the subject within a philosophical and musical conception of ancient Greek thought. According to the French writer, music in Western thought has forgotten what the myth of Butes narrated by the Greek poet Apollonius of Rhodes represents, and has been left only with the Orphic vision of the myth of Odysseus (Ulysses) narrated in canto XII of Homer. Quignard rescues the figure of Butes to claim a forgotten musical thought that for this research accounts for the most structural aspects in the configuration of the subject in relation to a theory of *formation*. The subject, from this perspective, is not merely a product of its encounter with language, since music is also a primary component in its formation, that is, music is not a product of the subject thanks to language, nor is it a language. Music shares with language the structural aspects that make up the subject, therefore, a theory of training helps to understand why for Quignard and other authors, music is more than an art a manifestation of the human condition.

The structure of this thesis is based on an introduction that offers an overview of *Butes'* work and the importance of the concept of music for the author. The first chapter describes the differentiation between *music* and *language* based on the work of the French anthropologist Claude Lévi-Strauss, who accounts for this differentiation by bringing an old debate from the 18th

century around music as a language through a musician and theorist of the time called Michel-Paul Guy de Chabanon, among other authors who also dealt with this problem. The second chapter develops a look at the concept of *formation* in relation to music. It offers a look that allows Butes to place himself in this perspective, relating the subject within what will be called the *formative effect*, a concept that is illustrated with the examples of the characters by Franz Schubert and Arvo Pärt. The third chapter talks about the *modalities of satisfaction of the subject* in relation to music, expressed in structural terms of the subject in its composition. The *residue* characterized as a symptom in the music-language intersection; the *two registers* where the most elementary aspects of the subject's composition are dissected, and the *effects* are expressed as manifestations of the subject's formation in relation to knowledge. And finally, the final considerations where music is proposed as a central philosophical concept for a theory of music training and thought as contributions to the work of Pascal Quignard.

KEYWORDS: Music, formation, subject, language, meaning, formative effect.

INTRODUCCIÓN

LA MÚSICA Y LA FORMACIÓN DEL SUJETO EN LA OBRA *BUTES* DE PASCAL QUIGNARD

La música toca más que la «audición» en el cuerpo del oyente.

Pascal Quignard.

Butes fue publicado en el año 2008 en francés y publicado en español en el año 2012. Pascal Quignard ya había reflexionado sobre la música en otros escritos como *La lección de música* de 1987, *Todas las mañanas del mundo* de 1991, obra que también fue llevada al cine ese mismo año por el director Alain Corneau cuya música fue elaborada por el director y musicólogo español Jordi Savall y la cual ganó varios premios y reconocimientos en Francia, Alemania y Estados Unidos, y otra obra conocida titulada *El odio a la música* de 1996, entre otras. *Butes* es la última obra sobre la música que ha escrito Quignard hasta hoy. Obra que da la impresión de ser una síntesis de las anteriores debido a su complejidad y su carácter filosófico. En su vida, Quignard ha tenido una estrecha relación con la música, la literatura y la filosofía, un acervo intelectual que resalta en sus escritos. Fundó el Festival de Ópera y Teatro Barroco de Versalles, estudió filosofía en la universidad de Nanterre donde a la par estudiaba música por tradición familiar, pues es hijo de una familia de organistas, y finalmente se dedica a la literatura de tiempo completo en su retiro de la vida laboral.

La importancia de *Butes* como obra literaria y filosófica radica en el hecho de que Quignard ofrece a sus lectores una perspectiva nueva y antigua a la vez sobre la música. Nueva porque nadie había reflexionado sobre *Butes* en la historia del pensamiento occidental, puesto que solo había sido nombrado o suscitado por historiadores, mitólogos y poetas, el primero de ellos

Apolonio de Rodas el autor de las *Argonáuticas* donde aparece por primera vez el nombre Butes. Y antigua, porque Homero que fue y ha sido uno de los poetas más importantes para la tradición occidental no lo nombra, y tampoco Hesiodo, y como Apolonio no tuvo la misma importancia de estos poetas en la historia, Quignard considera que esa fue la causa de por qué un personaje como Butes fue olvidado aun estando al mismo nivel de heroicidad de Odiseo y Orfeo. Quignard es el primer pensador que pone a Butes al mismo nivel de Odiseo y Orfeo, y a Apolonio al mismo nivel de Homero.

Quignard trae una reflexión sobre la música desde este personaje olvidado porque es el héroe que va dispuesto a morir con tal de escuchar el canto de las Sirenas. Lo expone del siguiente modo:

Desde el fin del micénico corría la leyenda de una isla misteriosa en cuyas orillas los marineros perecían atraídos por el canto de los pájaros.

Se contaba que los navegantes que pasaban a lo largo de estas costas se hacían tapar sus orejas con cera para no ser descaminados y morir.

Ni siquiera Orfeo el Músico quiso escuchar nada de este canto continuo.

Ulises¹ fue el primero que deseó escucharlo. Tomó la precaución de hacer que le ataran los pies y las manos al mástil del navío.

Solo Butes saltó. (Quignard, 2008, p.10)

En la tradición conocida, la heroicidad de Ulises radica en el hecho de que fue el primero en escuchar a las Sirenas sin haber sucumbido hacia ellas haciéndose amarrar para no morir, pero Quignard introduce una noción nueva, la heroicidad de Butes radica en todo lo contrario, en que sabiendo que escuchar a las Sirenas implicaba la muerte, va dispuesto a escucharlas y a morir saltando de su barco al agua. Para Quignard el acto de Butes, su decisión, también es heroico, ¿por qué? Porque la asunción de la muerte es parte tan fundante de la condición humana, es decir, del sujeto, así como la no asunción. Asumir la muerte a la manera de Butes es un acto heroico, y puede que lo sea aún más que el de Ulises, pues lo común de todos los marineros que

¹ El mismo Odiseo en versión latina.

pasaban por la isla de las Sirenas era taparse los oídos para no escuchar, que equivalía a no sucumbir hacia la muerte. En cambio, Butes hace lo que pocos o nadie querrían hacer, sucumbir hacia la muerte, pero esto es mucho más profundo porque lo que está en la reflexión de Quignard no es el acto en sí, pues hay algo de lo que el sujeto no puede prescindir y lo constituye.

Quignard (2008) dice: “Butes sube al puente y salta. Allí donde el pensamiento tiene miedo, la música piensa” (p.14), con lo cual está diciendo que el acto heroico de Butes es la señal de que hay una parte fundante del sujeto que lo lleva a oponerse a eso de lo que no puede prescindir, a amarrarse al mástil, a taparse las orejas, a no querer escuchar. Butes es el personaje que revela la otra parte fundante del sujeto que niegan Ulises y Orfeo, la de la música de las Sirenas. La de un pensamiento que se opone al otro pensamiento del miedo a morir. Para Quignard la música piensa, pero su pensamiento está en otro registro de la condición humana, el de Butes. Desde esta perspectiva el acto de Ulises, Orfeo y Butes revelan la composición formativa del sujeto y las modalidades de satisfacción en las que ese sujeto se desarrolla. La música como concepto juega un papel fundamental para entender la dimensión formativa del sujeto. Hay en el sujeto aspectos contradictorios, tensiones, pulsiones, decisiones, que no derivan de un solo registro como lo es el del lenguaje, pues hay componentes estructurales en la formación del sujeto que no dicen nada, pero que están ahí, en ese límite entre el lenguaje y lo que no se puede decir, entre la humanidad y la animalidad, entre el deseo y la pulsión, como diría Quignard, entre el lenguaje articulado y el balbuceo interno antes de la lengua, es decir, entre el lenguaje y la música. Entiéndase aquí a la música, no como un fenómeno artístico donde los sujetos se desarrollan artísticamente. Más bien, hágase el esfuerzo por entender que la música expresa un pensamiento, una manera de cómo los sujetos se configuran y se desarrollan. Quignard es el pensador que rescata la figura de Butes para mostrar que la música está inserta en la estructura del sujeto, es decir, es generadora de sujetos y comparte ese aspecto con el lenguaje.

CAPÍTULO I

SUJETO MUSICAL Y SUJETO LINGÜÍSTICO

Música y Sentido

Una determinada comprensión de la música puede dar unos principios que la inscriben en una explicación de la formación. Con esos principios se podría considerar a la música como parte de la condición humana; es decir, a partir de tal análisis se la puede entender como parte de una comprensión del sujeto. Más que “por qué hacemos música”, la pregunta es *cómo la música hace al sujeto*, en qué sentido ella es constitutiva del sujeto. El sujeto hace y escucha música porque hay algo en ella que lo constituye.

No se parte de una concepción “natural”, según la cual la música está en la naturaleza y, por tanto, los seres humanos producen sonidos como los animales o los imitan (a los pájaros, por ejemplo); se parte, más bien, de que el sujeto es capaz de discriminar sonidos y atribuirles unos sentidos, e incluso que es capaz de crear sonidos él mismo. Esta diferencia es importante porque, como dice el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss en sus investigaciones sobre mitología, *Lo crudo y lo cocido*, publicadas por primera vez en 1964², el estudio de la música exige distinguir entre humanidad y animalidad, aunque hombres y animales emitan sonidos musicales. En el caso de los animales, esos sonidos tienen una funcionalidad ligada —los pájaros, por ejemplo— al flirteo, a la identificación de sus polluelos, etc.; es decir, sus sonidos obedecen a una lógica instintiva. En los humanos, en cambio, la producción de sonidos está ligada a “necesidades” por fuera de lo instintivo, de lo natural. Por eso, mientras los sonidos de los animales son predecibles (se sabe cómo y en qué momentos cantará cierta especie de pájaro), la música de los humanos es impredecible.

² Por interés investigativo, se usarán las fechas originales de las publicaciones. Las ediciones usadas figuran en la bibliografía.

Es aquí donde aparece un *sentido*, a la manera de Émile Benveniste en *Problemas de lingüística general II* de 1974: el sentido o significado opera distinto en la lingüística (que se refiere al *sistema interpretante*) y en la semiótica (que se refiere a *sistemas interpretados*). El sistema interpretante corresponde a la relación entre signos de la lengua; mientras que los sistemas interpretados corresponden a otros tipos de signos que se dan en la sociedad³. De este modo, el sistema interpretante (el lingüístico) tiene condiciones finitas: número finito de elementos y de reglas; en cambio, el sistema interpretado (como el de la música) es abierto, pues obedece a múltiples atribuciones de sentido, producto de las relaciones entre signos sociales y culturales que no ocupan el lugar de las palabras dentro de la estructura lingüística⁴.

Entonces, el sentido musical estaría inserto en el sistema interpretado y no en el sistema interpretante, pues en la música no hay “unidades directamente comparables a los ‘signos’ de la lengua” (Benveniste, 1974, p.58). El sentido musical no es tomado aquí desde una postura lingüística, de relaciones de signos de una gramática musical, sino más bien, desde las atribuciones que los sujetos hacen de esos signos en el marco de la cultura. Sentido, entendido más como atribución social de los sujetos hablantes que como relaciones estructurales de los signos de la lengua, es decir, de las palabras.

Así, los signos de la sociedad (la semiótica) pueden ser interpretados por los de la lengua, pero no a la inversa (Benveniste, 1974, p.58), es decir, los signos lingüísticos poseen la capacidad de interpretar los demás signos sociales o culturales, como la música, pero no al contrario. Desde esta perspectiva, hay sonidos naturales que sólo se convierten en “música” en la medida en que hay sujetos que les atribuyen ese carácter musical, que les dan ese sentido. Desde la mirada de lo humano, la música —independientemente de quién la emita (los fenómenos naturales, los animales, los hombres)— se constituye a través de sentidos, más allá de la funcionalidad que el sujeto les asigne. La naturaleza, en sí, no hace música; sus sonidos son música porque hay sujetos

³ En un sentido estructural, no hay semiótica sin lingüística.

⁴ Benveniste, de esta manera, reafirma la expresión de Michel de Chabanon, traída por Lévi-Strauss (1983): “La música excluye al diccionario” (p.65), pues las notas, sonemas y figuras musicales no poseen la misma naturaleza de funcionamiento de las palabras.

que atribuyen sentidos musicales a los sonidos naturales, como los que producen los animales, los arroyos, la lluvia, etc. Por tanto, en el caso de la naturaleza (específicamente en los animales), la música obedece a, o responde a, una necesidad; no tiene sentidos, solo tiene funcionalidad. En el caso de los humanos, por su parte, la música en sí no tiene funcionalidad, pues su sentido depende de lo que le otorguen los sujetos en los distintos momentos y lugares.

En suma, la “música” que algunos animales producen tiene que ver con la propagación de sus especies, mientras que la música humana reproduce la *cultura*. En ambos casos, es música porque hay sujetos que así la constituyen o determinan; el canto de los pájaros es canto porque los sujetos lo dicen, un pájaro no dice, solo emite su sonido —para él que está programado instintivamente—, bajo ciertas condiciones sensibles. Esto tiene que ver mucho con la *formación*, segundo concepto central de esta investigación que más adelante se tratará detalladamente. Por lo pronto, desde esta perspectiva, diremos que el animal que emite sonidos, como los pájaros, no necesita *ser formado* en “canto animal”; su canto es intrínseco a su especie. En cambio, el sujeto no “emite canto” si no ha sido formado para ello en el entramado cultural. La formación es propia del sujeto y, por tanto, la música es propia del sujeto en relación con la formación.

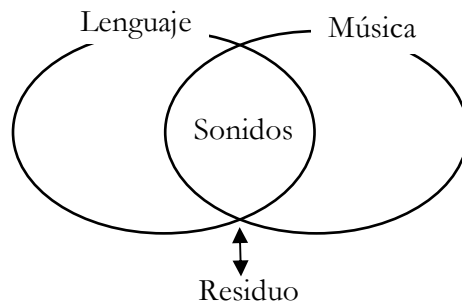
De la relación música-lenguaje

Siguiendo a Lévi-Strauss, la música, si bien está en la naturaleza, sólo es entendida como música por el soporte del lenguaje, pues ella se inserta en la cultura, que es producto del lenguaje; es una producción social a la que le atribuimos sentidos. Un animal no crea partituras con los sonidos melodiosos que emite, pero un sujeto puede establecer una gramática con cualidades de altura, tensión, tonalidad, color, etc., a esos sonidos y crear obras, al igual que también puede atribuirles cualidades de placer, sensaciones, géneros, etc.

El hombre no es sin duda el único productor de sonidos musicales si comparte tal privilegio con los pájaros, pero esta verificación no afecta a nuestra tesis, puesto que la diferencia del color, que es un modo de la materia, la tonalidad musical —sea entre los pájaros o entre los hombres— es por su parte un modo de la sociedad. El pretendido “canto” de los pájaros se sitúa en el límite del lenguaje; sirve a la expresión y a la comunicación. Así que sigue siendo cierto que los sonidos

musicales caen del lado de la cultura. Es la línea de demarcación entre la cultura y la naturaleza la que no sigue ya, con la exactitud que se creía no hace mucho, el trazo de ninguna de las que sirven para discriminar la humanidad de la animalidad. (Lévi-Strauss, 1964, p.28)

Por tanto, de acuerdo con Lévi-Strauss, se dirá que la música tiene su origen con el lenguaje. La música atraviesa a todas las culturas, épocas y lenguas, y en ese sentido cabe preguntar: ¿es parte de la condición humana? Por consiguiente, el antropólogo francés también encuentra en el mito eso que es común y estructural al género humano. El lenguaje permite discriminar y, en ese sentido, el autor ubica a la música desde la cultura o humanidad. En sus posteriores conferencias de 1977, tituladas *Mito y significado*, haciendo referencia a sus investigaciones anteriores, el autor reafirma su tesis de que la relación de los seres humanos con la música tiene su explicación en el mito, pero ambos son interpelados por el lenguaje (Lévi-Strauss, 1977). (Aquí se deja de lado el término *mito* dado que para Lévi-Strauss está en el mismo orden o registro del de *música*, y si bien, son conceptos distintos, el concepto de música es el que se está abordando en este estudio). Entonces, más que una inclusión, se trata de una intersección: si bien, el lenguaje es el soporte de la condición humana, la música no está contenida en él. Desde luego, existen rasgos comunes compartidos entre las partes, como los sonidos, pero en el efecto de esa intersección se genera un *residuo*, que puede interpretarse como misterio o síntoma.



Esquema 1

Diremos pues que, la estructura de la música no es propiamente una reproducción lingüística; es decir, hay música porque hay lenguaje, pero la música no está contenida en el lenguaje, es concomitante. En otras palabras, el lenguaje está atado a la condición humana y produce la cultura también gracias a la música, la cual tiene su lugar y su propia estructura. Un ejemplo de ello lo vemos en *Antropología estructural*, del mismo autor, texto publicado en 1958 en francés,

donde aparece el concepto de *mitema*; esa terminación *-ema* aparece en varios conceptos de la lingüística (*grafema*, por ejemplo), para dar cuenta de unidades estructurales cuyas realizaciones pueden ser diversas en las distintas culturas. Sin embargo, dice Lévi-Strauss (1958):

¿Cómo se procederá para reconocer y aislar estas grandes unidades constitutivas o mitemas? Sabemos que no son asimilables ni a los fonemas ni a los morfemas ni a los semantemas, sino que se ubican en un nivel más elevado: de lo contrario, el mito no podría distinguirse de otra forma cualquiera del discurso. (p.233)

Como se ve, el antropólogo francés tiene que recurrir a otra unidad para entender el mito, por cuanto hay relación lenguaje-mito, pero éste no queda dentro de aquél, solo queda interpelado. Hay un residuo, algo queda por fuera de la intersección.

Esta perspectiva de Lévi-Strauss, al igual que al mito, pone a la música como un efecto del lenguaje, no como producto, puesto que es el lenguaje el que constituye a los sujetos y sólo gracias al lenguaje el sujeto deviene musical. Como bien señala, el canto animal se sitúa en el límite del lenguaje, no lo alcanza, pero es evidente que hay algo en la esfera de lo humano en relación con la música que no es del todo lenguaje, pese a que viene de allí, pues también está en la naturaleza. Lévi-Strauss dice que hay un límite entre la música natural o animal y el lenguaje, pero su análisis solo muestra ese eje lenguaje-sujeto-música, no muestra el porqué del límite o del misterio de ese límite que influye en la condición humana, pues, hablando del mito, afirma: “todo esto hace del creador de música un ser semejante a los dioses, y de la música misma el supremo misterio de las ciencias del hombre, contra el cual estriban y se guarda la llave de su progreso” (Lévi-Strauss, 1958, p.27). Es aquí donde encontramos que hay un *misterio*, algo que no puede ser explicado por el lenguaje en la música, algo que es del orden de lo natural y que toca a lo humano, pero se queda en ese límite entre lo natural y el lenguaje. Si bien, el análisis de Lévi-Strauss es pertinente en la discusión, ese límite, ese misterio de la música que toca al sujeto es mucho más complejo de explicar. Por eso, el antropólogo cuenta los mitos, porque los mitos son misteriosos y ¿hay algo más misterioso que la música? Ese misterio es a lo que se llamó más arriba residuo.

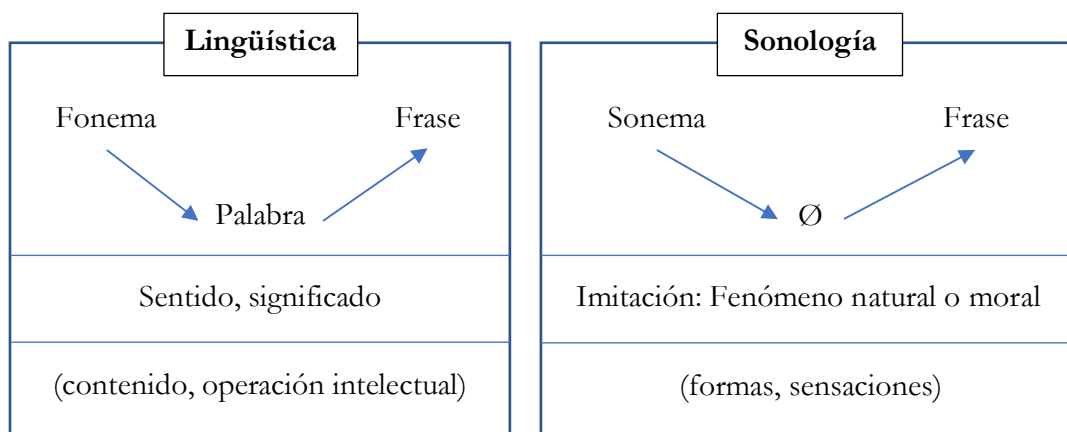
Lo místico: Lévi-Strauss y Quignard

Para hacer un acercamiento a eso que es lo místico o residual, se recurre a la obra del escritor francés Pascal Quignard, fundamentalmente el libro *Butes*, publicado por primera vez en francés en el año 2008. En esta obra, Quignard intenta mostrar que la música es tan constitutiva del sujeto como el lenguaje mismo sin ser lenguaje. El misterio de la música tiene que ver con el mito; en el caso de Quignard, el mito de Butes. Pero va más allá de éste, es decir, si el lenguaje lo explicara todo, no habría mito ni tampoco música. ¡Por eso se habla de un residuo! Nótese que, tanto en Lévi-Strauss como veremos en Quignard, *el lenguaje no lo explica todo respecto de la condición humana*; es decir, hay algo que se queda sin decir, ergo hay que ponerle música. Ambos autores usan el mito, pero uno —Lévi-Strauss— parte de la idea lenguaje-mito para explicar la música, mientras el otro —Quignard— parte de la música para explicar al sujeto. En ese sentido, Quignard es un estudioso de la condición humana que no parte del lenguaje sino de la música. Consideremos los siguientes fragmentos de *Butes* donde es posible observar a manera de síntesis lo que se ha dicho hasta aquí:

1. De modo parecido el psicoanalista y el analizado, con los brazos y las piernas inmovilizados, uno en su sillón, el otro sobre su lecho de dolor, escuchan, hablan, no saltan fuera del grupo, no saltan fuera del lenguaje. No abandonan el navío.
2. Todo el mundo experimenta esta música de la lengua cuando la lengua no es todavía un lenguaje (...).
3. Estos sonidos —y no sus significados— van a hacernos siempre levantar y dirigimos hacia aquellos que nos llaman (...) Así es como la voz antigua de un pájaro con senos de mujer llama a Butes. Lo llama mucho más que por su nombre: lo llama por el palpito de su corazón. Así es como Butes abandona la fila de los remeros, renuncia a la sociedad de los que hablan, salta por la borda, se arroja al mar.
4. La música toca mucho más que “la audición” en el cuerpo del oyente. Esta es la tesis que deseaba defender en estas últimas páginas a las que Butes me conduce reclamando por una orilla que no alcanza.
5. Las pasiones serían impotentes para distinguirse unas de otras, incluso, serían incapaces de aprehenderse a sí mismas si no existiera la música. (Quignard, 2008, pp. 14-17)

Para Quignard, la música no es producto del lenguaje ni tampoco es lenguaje, y es aquí donde radica su misterio, pero antes de entrar en Quignard, es menester entrar en una reflexión más tardía de la obra de Lévi- Strauss que tiene que ver con ese punto misterioso entre la música y el lenguaje o, como él lo llama, entre la música y las palabras. En 1983, Lévi-Strauss publica un compendio de ensayos titulado *Mirar, escuchar, leer*, apropiado de las obras de Poussin, Rameau y Diderot; reflexiones prácticamente filosóficas y musicológicas en torno a la pregunta por la relación entre la pintura, la música y la literatura. En esta obra, el autor francés reflexiona por el sentido y la expresión del gusto musical del siglo XVIII en Francia y rescata viejos debates que Rousseau y otros enciclopedistas habían dado con el auge de la Ilustración. Lo interesante de esta obra, es que se acerca más a la postura de Quignard que las anteriores; puede ser que Quignard la haya conocido, pero lo que nos muestra Lévi-Strauss es una tesis muy parecida a la de Quignard a través de una figura poco conocida: Michel-Paul Guy de Chabanon, músico, teórico de la música y escritor contemporáneo a los enciclopedistas y que Lévi-Strauss presenta como una de las figuras más importantes que sentaron las bases de una doctrina musical que podría llamarse *Sonología* o estudio del sonido, y que a la vez fue anterior a la lingüística, puesto que, según Lévi-Strauss (1983) “un autor que se hace de la misma una idea análoga a la que nosotros le debemos hoy día a la fonología” (p.69).

Chabanon había reflexionado sobre el lenguaje mucho antes de la llegada de la lingüística estructural de Ferdinand de Saussure (1916). Buscaba una explicación a eso que sus contemporáneos llamaban “lenguaje musical” y se interesó por dar bases estructurales de la música y el lenguaje para encontrar las relaciones, pero encontró más puntos de discordancia que de concordancia entre los dos fenómenos. El capítulo titulado “Las palabras y la música”, de *Mirar, escuchar, leer*, nos da una visión estructurada de las tesis de Chabanon sobre la “relación” entre la música y el lenguaje. El siguiente esquema muestra lo que, para el músico francés del siglo XVIII, en la yuxtaposición del lenguaje articulado y la música, son dos modos de expresión totalmente ajenos el uno del otro. La expresión “lenguaje musical”, para Chabanon, es muy problemática, puesto que el estudio del lenguaje posee aspectos estructurales que no son equivalentes a los aspectos estructurales de la música. Así, la expresión “lenguaje musical” sería prácticamente un oxímoron desde esta perspectiva. Véase el siguiente cuadro:



Esquema 2

Nótese que, en el esquema anterior (esq.2), para la lingüística las palabras están entre el ‘fonema’ y la ‘frase’⁵; mientras que, para la sonología, no tenemos nada entre el sonema (nota, acorde) y la frase (musical). Se ha puesto un ‘Ø’ para resaltar la diferencia formal entre el lenguaje y la música, pero no es que a la música le falte algo. Lo que se pone en evidencia es que la lengua está *doblemente articulada*, no así la música. Habla así Martinet (1969) de este concepto:

Una última característica de las lenguas naturales, la llamada doble articulación del lenguaje, ha mostrado ser radicalmente diferente de los demás medios o sistemas de comunicación. Por doble articulación del lenguaje se entiende no su carácter oral, es decir, el hecho de que los signos lingüísticos los emitan unos movimientos musculares llamados articulatorios, sino el hecho de que los mensajes de las lenguas naturales, en cuantos sistemas de signos, están articulados, es decir, contruidos con segmentos mínimos de dos clases; están estructurados dos veces, por dos tipos de unidades jerárquicamente dispuestas. La primera articulación del lenguaje es la que construye el enunciado en unidades significativas sucesivas mínimas o monemas [...]. La segunda articulación es la que construye la propia unidad significativa a partir de unidades sucesivas mínimas no significativas, sino distintivas, llamadas fonemas [...]. (p.220)

⁵ Ponemos ‘frase’, en lugar de ‘enunciado’, para acercar más formalmente los dos términos de la comparación.

Ante la idea de que el *motivo* (musical) podría ocupar ese lugar \emptyset , componente armónico-melódico entre las notas y las frases, eso eliminaría la diferencia, pues ambas prácticas estarían doblemente articuladas. Pero ¿no podríamos ubicarlo en la segunda línea, donde figura la imitación de fenómenos naturales o morales?; ¿o en la tercera línea, donde figuran “formas y sensaciones”?

Se entiende la comparación de Chabanon así no se esté de acuerdo con sus términos: en la palabra ubica el sentido, mientras que el \emptyset ubica la imitación. ¿Debe aparecer la palabra para que la música “adquiera sentido”? El motivo musical no reemplazaría a la palabra, pues no podría “dar sentido a la frase”, aunque sí un polo de atracción contrastivo. En el modo que lo presenta Chabanon, el motivo no equivale a las palabras porque su estructura no es finita (no está articulada) y por tanto su sentido tampoco. Entonces, habría sentidos (en plural), porque sobre un motivo pueden recaer atribuciones de sentido de forma infinita dentro del mismo sistema de signos, pues un motivo no exige traducción en otros sistemas distintos incluso semiológicos. Sigue siendo igual entre los hablantes, independientemente de la lengua que usen. Las palabras exigen traducirse gracias a que sus relaciones entre los fonemas y las frases ponen un límite para garantizar su sentido y significado (que, por amplio que sea, no es infinito); en cambio, los motivos musicales no: un solo motivo puede ser interpretado de infinitas maneras dentro del mismo sistema de signos.

Chabanon fue el primero en descubrir esta oposición de la estructura de la música y la estructura del lenguaje, cuya tesis lo hizo ir en contra de lo que sus contemporáneos concebían: la música como lenguaje; por eso, Lévi-Strauss (1983) —parafraseando a Chabanon— afirma que “la música excluye al diccionario” (p.65). Considérese la siguiente explicación de Lévi-Strauss (1983):

“Un orden diatónico de notas que descienden no describen la caída de los fríos [sic] más que la caída de cualquier otra cosa”. ¿Quiere un músico evocar el amanecer? Pues describe “no el día y la noche sino solo un contraste, y un contraste cualquiera: el primero que imagine, la misma música servirá para expresar este contraste igual de bien que para expresar el que existe entre las luces y las sombras”. Los términos no tienen valor por sí mismos; solo importan las relaciones. (p.68)

Esta explicación sirve como ejemplo para entender lo que Benveniste (1974) expone respecto de este aspecto semiológico de la música, y que para él es una semiología distinta a la de la lengua, pues obedece más a una convención sintagmática (es el tema de “la relaciones” en la anterior cita de Lévi-Strauss) que gramatical (que también incluye las relaciones paradigmáticas). En este sentido no está tan lejano de la postura de Chabanon:

De modo que la unidad fundamental será la nota, unidad distintiva y opositiva del sonido, pero sólo adquiere este valor en la gama, que fija el paradigma de las notas. ¿Es semiótica esta unidad? Puede decirse que lo es en su orden propio, en vista de que determina oposiciones. Pero entonces no tiene ninguna relación con la semiótica del signo lingüístico, y de hecho es inconvertible a unidades de lengua, en ningún nivel. (p.59)

Por eso, es posible desarrollar a partir de aquí una teoría semiológica de la música, independientemente de la semiología lingüística, algo que desde Benveniste es posible. Pero lo que acá se quiere explicitar es que la música no posee el mismo sentido y significado que producen las palabras. No existe algo como una “palabra musical”. Pues con las palabras no se evoca, sino que se describe, se define, a tal punto que se puede decir algo con otras palabras o con las mismas en distinto orden. Algo imposible en música.

Volviendo a Quignard, nótese que los enunciados expuestos al principio de este apartado en referencia a Butes, traen una reflexión muy parecida a la de Chabanon cuando éste saca a la música del orden del lenguaje. Que la música de la lengua no sea todavía un lenguaje, que toque más que la audición en el cuerpo del oyente, que el sujeto quiera o no saltar por fuera del lenguaje, que quiera o no renunciar a la sociedad de los que hablan, que las pasiones mismas no sean distinguibles si no fuera por la música, son enunciados que suscitan esa discusión que desde el siglo XVIII se venía dando entorno a la noción de sujeto y de lo que hoy se entiende por *condición humana*. Una discusión algo olvidada según Quignard, dado que la tradición occidental tuvo más en cuenta a Homero y Hesíodo que a Apolonio de Rodas, y que desde Lévi-Strauss puede decirse que tuvo más en cuenta a Rousseau y Diderot que a Chabanon. Estos dos pensadores e investigadores franceses desde sus disciplinas han traído de nuevo la discusión sobre el sujeto a

partir del estudio de la música como concepto filosófico y han suscitado ese punto misterioso de la relación música-lenguaje en la formación del sujeto. Se dirá pues que, el misterio de la música no fue del todo resuelto por el lenguaje.

CAPÍTULO II

MÚSICA Y FORMACIÓN

De la formación

Como se dijo anteriormente, la relación música-formación es clave para entender al sujeto, no solo desde una comprensión del lenguaje sino desde una comprensión de la música como constitutiva de la condición humana. Por eso se afirma que la formación es propia del sujeto y, por tanto, la música es propia del sujeto en relación con la formación. Antes de ocuparnos de la música como se venía tratando desde Lévi-Strauss para entrar en Quignard, debemos ahondar en el concepto de *formación* y mirar hasta qué punto estos conceptos (música-formación) son concomitantes.

Respecto de la formación, como sugiere Estanislao Zuleta en su conferencia “Educación y filosofía” de 1978 publicada en *Educación y democracia: un campo de combate* de 1985 se trataría de “ver la educación como un proceso de formación” (p.58) es decir, “saber cuáles son las condiciones efectivas para el acceso al conocimiento” (p.59), por ello, es menester aquí señalar la diferenciación entre lo que se entiende por *educación* y *formación*: dos términos muy usados en la escuela (universidad o institución educativa) que se tratan casi siempre como si fueran sinónimos, pero que no lo son si se busca, como dice Zuleta, las condiciones, principios o bases efectivas de un *campo de saber*. Ahora bien, el hecho de que educación y formación no sean lo mismo no significa que no puedan interactuar en el contexto educativo, pero si de lo que se trata es de establecer principios, axiomas, categorías, en definitiva, *reglas del juego* para llegar a una comprensión de un *objeto de conocimiento inteligible*, entonces surge la obligación de discriminar conceptualmente a qué apunta cada término. Aquí entra también al ruedo términos como pedagogía, investigación, metodología, sistematización, estado de arte, práctica educativa, observación estructurada, etc., donde lo que se entiende por cada término depende más del contexto al que va dirigido el discurso o el enunciado, que, a una *gramática* de una disciplina. Por eso la lista se vuelve infinita, contrario a las *reglas de juego* del campo de saber, que son finitas, como, por ejemplo, la tabla periódica de los elementos como en el caso de la química, las

partículas elementales de la física, las notas en el pentagrama en música o las fichas en un tablero de ajedrez, y así cada disciplina del conocimiento en su campo de saber parte de unas reglas, una gramática que la soporta y la inscribe dentro de una tradición que permanece en el tiempo.

La diferenciación aquí entre formación y educación no es al azar, pues refiere a lo que Pierre Bourdieu en *El oficio del científico. Ciencia de la ciencia y reflexibilidad* (2000-2001) caracteriza como *Campo*: “una estructura de relaciones objetivas” (p.64), que estaría en relación con la formación, y lo que Basil Bernstein en *La estructura del discurso pedagógico* (1990), “The structuring of pedagogic discourse. Class, Codes and Control” en inglés, caracteriza como *Recontextualización*: “reglas que regulan la constitución de discursos pedagógicos específicos. Producen contextos pedagogizados, los cuales, a su vez, regulan la transmisión” (p.103), que estaría en relación con la educación. Así, en los espacios educativos se pueden decir muchas cosas tanto del orden contextual como de un campo de saber específico usando los mismos términos. La pregunta es: ¿en qué momento le tributan o no a un campo de saber los enunciados del discurso o programa educativo llámese currículo, syllabus, artículo, ensayo, tesis, investigación, proyecto, sistematización, etc.? Si se entiende por campo, a la manera de Bourdieu, una estructura de relaciones objetivas, es decir, una gramática que define un objeto inteligible dentro de un sistema de relaciones entre conceptos, entonces la educación no se circunscribe a un campo, sino a una *esfera de la praxis humana*. Por esferas de la praxis o de la actividad humana se parte de Mijaíl Bajtín en *El problema de los géneros discursivos* de 1953. Él señala que,

Las diversas esferas de la actividad humana están relacionadas con el uso de la lengua. Por eso está claro que el carácter y las formas de su uso son tan multiformes como las esferas de la actividad humana, la cual, desde luego, en nada contradice a la unidad nacional de la lengua. (p.248)

Es decir, el uso de la lengua no tiene nada que ver con su gramática. El que habla no necesita saber la estructura de la lengua (su axiomática, sus reglas); en otras palabras, los usos de la lengua no son el objeto de la lingüística, que es una disciplina formal, con reglas finitas (gramática). Los usos de la lengua, como infiere Bajtín, se circunscriben en la esfera de la actividad humana donde los discursos (o géneros discursivos como él los llama) se elaboran y reelaboran constantemente

con tipos de enunciados en un contexto determinado y se caracterizan por ser infinitamente diversos y multiformes en las esferas de la actividad humana. Por tanto, los discursos educativos o pedagógicos pueden ser recontextualizados como dice Bernstein, de acuerdo más con la producción de contextos pedagogizados, que con los objetos formales de los campos de saber concretos que están delimitados por conceptos y una gramática específica. Aquí se establece la diferenciación entre campo (sistema de relaciones entre conceptos, gramática de una disciplina, objeto inteligible formal, reglas del juego) y la esfera de la praxis humana (recontextualización de discursos pedagógicos-educativos inscritos en un contexto específico con fines legítimos, pero que no le tributan necesariamente a la especificidad de un objeto del saber de una disciplina).

En el primer caso, la formación, se trata de una producción de enunciados que soportan una gramática, una estructura, más que a prácticas sociales determinadas; en el segundo caso, el de la educación, se trata de algo que no tiene reglas, es decir, atiende a lo que se puede decir dentro de un contexto determinado, por ende, se reitera: dentro del contexto educativo se pueden decir muchas cosas que son necesarias para que la escuela funcione, pero la formación no se circunscribe necesariamente a ello. La formación es estructural en relación con el sujeto, y porque es estructural remite a una inferencia con reglas de juego frente a los otros, es decir, a un campo específico que busca las condiciones necesarias para que se produzca la formación.

Por tanto, el sujeto formado no es el resultado de su contexto, pues un estudiante de Cambridge no necesariamente está mejor formado que uno de la provincia de Madras en la India, como lo fue el caso del matemático Srinivasa Ramanujan quien hizo sus aportes al campo de las matemáticas sin tener acceso a una educación académica⁶. Con esto, no se quiere decir que la educación o el contexto educativo no sea importante, por supuesto que lo es, pues en el contexto educativo el campo pugna y se desarrolla también; simplemente, lo que se quiere decir, es que el campo no depende de ningún contexto pese a que el sujeto se encuentre necesariamente en uno.

⁶ Sobre la vida y obra de Ramanujan se recomienda el libro *The Man Who Knew Infinity* de Robert Kanigel llevado al cine, y también se recomienda leer *Longitud* de Dava Sobel: La historia de un joven solitario que logró resolver el mayor problema científico de su tiempo desafiando a las mentes más brillantes y reconocidas por la comunidad académica y científica.

El saber trasciende a la escuela, y es por eso que no todo maestro es un formador, ni tampoco, todo formador es necesariamente un docente.

Butes: música, sujeto y formación

La diferenciación planteada es importante para entender la música desde el campo más que desde el contexto. La música es un componente de la formación, es decir, más que el sujeto intervenga sobre la música él es intervenido por ella. La música se le impone al sujeto, pues es una de las modalidades de la condición humana, como se verá en adelante. Por consiguiente, el análisis de la música aquí propuesto no da cuenta tanto de contextos y recontextualizaciones en los que los sujetos hacen música (épocas, estilos, géneros, fusiones, mezclas, etc.), ni tampoco de atributos musicales distintivos de aquellos sujetos (técnicas, aptitudes, virtuosismos, etc.). Tampoco se tiene en cuenta a su escritura, sus símbolos en el pentagrama, que es lo que comúnmente se conoce como 'gramática o lenguaje musical'. La gramática aquí sugerida, no es una gramática de la música en relación con los sonidos y la forma de organizarlos e interpretarlos, más bien, se trata de mostrar cuáles serían esos principios, esas reglas de la música que hace que se produzcan sujetos en relación con ella.

Ahora bien, Quignard rescata la figura de Butes, el héroe olvidado de la mitología griega que junto a Odiseo (Ulises) y Orfeo se enfrentaron al canto de las sirenas; Ulises en su regreso a Ítaca después de la Guerra de Troya, y, Orfeo y Butes en la expedición de los argonautas en busca del vellocino de oro. Butes es rescatado por Quignard gracias a la lectura de Apolonio de Rodas. De los tres héroes trágicos de la música, Ulises, Orfeo y Butes, sólo este último sucumbió al canto de las sirenas aun sabiendo que ello implicaba la muerte. Quignard (2008) lo cuenta del siguiente modo:

Desde del fin del Micénico corría la leyenda de una isla misteriosa en cuyas orillas los marineros perecían atraídos por el canto de los pájaros. Se contaba que los navegantes que pasaban a lo largo de esas costas se hacían tapar las orejas con cera para no ser descaminados y morir. Ni siquiera Orfeo el músico quiso escuchar nada de ese canto continuo. Ulises fue el primero que

deseó escucharlo. Tomó la precaución de hacer que le ataran los pies y las manos al mástil de su navío. Sólo Butes saltó. (p. 10)

Este relato revela muchas cosas de lo expuesto con anterioridad. La música es un componente importante en la consideración de la formación del sujeto, pero ¿en qué consiste esa importancia?, ¿por qué Butes salta del barco ante la música de las sirenas?, ¿qué nos quieren decir Apolonio y Quignard al rescatar esa figura? y ¿hasta dónde, respecto de ello, lo que se dice de la música son elucubraciones? Aquí es, precisamente, donde se hace necesaria una teoría de la música que parta de una consideración estructural en relación con el sujeto. Quignard (2008) dice: “Hay en toda música una llamada que yergue, una conminación temporal, un dinamismo que agita, que empuja a desplazarse, a levantarse y dirigirse hacia la fuente sonora” (p. 9). Aquí, si bien no se tiene una definición de la música —que no es necesaria para el análisis, al menos por ahora— sí se tiene una primera respuesta a lo que podría llamarse *reglas o principios para una comprensión de toda música*. Que toda música contenga esas “reglas” descritas por el escritor francés: llamada, conminación, dinamismo y empuje, quiere decir que la música tiene algo estructural que toca la condición humana del mismo modo en todas las épocas, culturas y lenguas. Nótese que son como unas condiciones específicas dirigidas al sujeto en tanto condición humana, es decir, que el sujeto frente a la música sucumbe a la fuente sonora porque hay algo estructural en ella que lo atrapa. Ahora, la relación que tenga el sujeto con esa estructura musical se puede manifestar de diversas maneras y ahí es donde entra en juego la formación.

Como vimos más arriba, la formación entendida como la comprensión de unas bases, principios o reglas dadas que tocan al ser humano en tanto cuerpo y su especificidad como sujeto hablante, actúa como respuesta a la condición humana. Así, desde Quignard se puede decir que ese sujeto antes de ser hablante es oyente, ergo, en el escritor francés hay un misterio (como se mostró en el primer capítulo), algo que inquieta en el encuentro entre el sujeto y la música. Por tanto, puede afirmarse, que hay algo en la música de lo que no se puede hablar, pero que toca al sujeto, pues “la música toca más que «la audición» en el cuerpo del oyente (Quignard, 2008, p. 17)”, es decir, el sujeto es tocado por la música en la medida en que está “tocado” por el lenguaje, como lo desarrollaron Chabanon y Lévi-Strauss. No quiere decir que el sujeto ya hable, sino que “la música” de la voz (todavía sin sentido, sin estructura) lo atrapó. Hay algo pulsional, no atrapable

nunca por el lenguaje, pero posible porque hay lenguaje. De ahí el misterio o residuo del esquema 1, que seguirá siendo constitutivo del sujeto.

Hasta aquí, es plausible considerar que no hay música posible sin lenguaje, pero la música no es lenguaje, al menos desde la postura de Quignard, Lévi-Strauss y Chabanon en relación con la formación. Por tanto, lo que está por fuera del lenguaje también es parte de la condición humana. Lo que haga un músico en auditorio, estudio de grabación o en la partitura es un acto de la esfera de la praxis en relación con la música, pero la relación del músico con la música es otra cosa, por eso tiene que haber obra. La obra está encarnada entre el músico y la música, su interpretación es posterior y por ende la obra puede trascender y ser recontextualizada en el tiempo como diría Bernstein. En esta teoría, lo que interesa es la primera parte: la relación músico-música [Butescanto de la Sirenas], ergo, la obra es una excrecencia producto de esa relación.

Desde aquí, la pregunta por la obra no remite necesariamente a su estructura compositiva, expresiva, armónica, interpretativa o técnica; la obra en sí dice poco o nada de la relación de la música con su compositor o con el que la escucha. El músico habla de la música en tanto músico, no obstante, está al mismo nivel de todos los sujetos que también están en relación con ella. Por eso, los literatos, los antropólogos, los filósofos, científicos y otro tipo de autores también escriben sobre música, porque el artista no es el único testigo de sus manifestaciones en la cultura. La relación del sujeto con la música es tan compleja que incluso el lenguaje se queda corto. Los grandes compositores o creadores no logran expresar la fuente de su inspiración, es casi imposible expresarlo con palabras a lo que el recurso del lenguaje más recurrente para explicarlo es una metáfora como en el caso de los griegos, las Sirenas. Encontrar la metáfora perfecta es a lo que apela el artista cuando se le pregunta por su obra, pues lo remite a su relación directa con la música en su origen, y lo mismo para el oyente; en este sentido el músico y el oyente están al mismo nivel porque el músico también es oyente. Hay una relación metafísica de la música con el sujeto, todos tenemos relación con la música porque venimos de ella, aquí no hay discriminación entre músico-compositor, músico-interprete, músico-oyente: todos somos sujetos musicales porque la música nos toca a todos por igual, aunque el *efecto*⁷ no sea el mismo.

⁷ Efecto en tanto consecuencia de un encuentro con el otro, no de un fenómeno o experimento.

Hay algo que no está nombrado por el lenguaje y por eso la metáfora no explica el residuo del que hablamos antes, solo revela que hay síntoma en esa relación.

El efecto formativo

Cuando se habla de «efecto», desde el punto de vista de la formación, se habla desde una *experiencia* dada con lo incalculable. Así lo expresa Estanislao Antelo en “Notas sobre la incalculable experiencia de educar” publicado en *Educación: Ese acto político* de 2010. Para Antelo, la acción educativa esta conminada por una *influencia*, una *intervención*, un *forcejeo*, una *voluntad*, una *provocación*, un *impacto*, una *intencionalidad*, una *suposición* (suposición en tanto apuesta) que procura efectos en el otro.

Cualquier definición de la educación incluye la idea de influencia. No hay educación sin unos seres que influyen a otros (...) la idea de intervención es inherente al acto educativo (...) forzar el comportamiento del otro (...) tiene que haber una especie de voluntad de influenciar, provocar, impactar, al otro. Una intencionalidad (...) Pero no hay educación si no hay una suposición (y acción en consecuencia) de que el otro es un animal influenciabile o, diríamos, educable. (Antelo, 2010, pp. 173-174)

Esas características o categorías del acto educativo o acción educativa expuestas aquí por Antelo, son muy importantes, porque no refiere a una relación de vínculo, de conexión con el otro, sino a un encuentro “desmedido, desmesurado, inapropiado, no correspondido” (Antelo, 2010, p.174). La relación entre sujetos con el acto educativo no es para nada romántica, cómoda, de goce. Al contrario, es una relación de intromisión, de influencia, de incomodar al otro, de sacarlo de su goce de la ignorancia y procurarle el goce y la satisfacción del saber. En este sentido, la figura del maestro es la de dirigirse al otro (el estudiante) con una voluntad, una intencionalidad de provocarlo, de influenciarlo e impactarlo, como dice Antelo, de forzar su comportamiento, de *meterse* con él apostando un posible efecto de que ese otro corresponda a ese llamado. Es el juego del amor (p. 175), según Antelo, donde la relación del enamorado con el objeto de su deseo (el otro) se ejerce de manera violenta, es decir, el enamorado sabe que el otro en su libertad

tiene la decisión de entrar en el juego o disuadirse⁸; se ha lanzado a una invitación con lo incalculable, como el ave que hace la danza para aparearse y no siempre es correspondida. Por eso afirma:

En la libertad de ese encuentro con el otro, en la libertad que tiene el otro de decidir si quiere o no entrar en el intercambio, en su derecho a abstenerse, (...) en el derecho a la indiferencia, es donde debemos buscar el valor agregado de la experiencia de educar. (Antelo, 2010, p.175)

Ese valor agregado de la experiencia de educar que señala Antelo, es lo que se reconoce como efecto formativo en el caso de la acción educativa. El efecto formativo es el valor agregado de esa influencia, intervención, forcejeo, voluntad, intencionalidad y suposición, de ese encuentro entre sujetos en relación con el saber. De todos modos, hay que tener en cuenta que en esa relación no siempre el resultado será el efecto formativo, los efectos son múltiples, incluso, puede darse todo lo contrario, un efecto de indiferencia, de no correspondencia al saber. Por tanto, una cosa es el encuentro entre sujetos con relación al saber, y otra cosa muy distinta, el encuentro de esos mismos sujetos con relación a otra cosa, aunque estén en el aula o laboratorio. Esta reflexión le sirve al maestro para preguntarse si su acto educativo (el encuentro con sus estudiantes) es con relación al saber o no, por eso pregunta Antelo (2010): “¿Por qué nuestra acción produce cada vez menos efectos?” (p.180), refiriéndose al efecto formativo, pues, como respuesta, encuentra que como maestros cada vez se interviene menos. Los maestros cada vez producen menos efecto formativo porque han dejado de intervenir con relación al saber, por tanto, en la escuela la relación entre sujetos está llena de efectos, uno de ellos es el que es con relación a la formación.

⁸ Una buena ilustración sobre esto está en la película de Damien Chazelle del 2013 *Whiplash*, la historia de un estudiante de batería que sueña con llegar a ser “uno de los grandes” en la música jazz, ejemplifica lo que Antelo muestra sobre el acto educativo: La intervención del maestro que se sobre pasa con los modos de transferencia de saber en el contexto educativo, y la manera como los estudiantes asumen el encuentro de esa relación. En la película, se puede ver dos ejes del acto educativo: la relación del sujeto con el saber (maestro-saber; estudiantes-saber) y la relación entre sujetos en relación con el saber (maestro-estudiantes; estudiantes-estudiantes; estudiantes-padres; estudiantes-sociedad, etc.). El final de la película es clave para entender ese punto sobre los efectos en relación con la escuela y la formación del sujeto en relación con la música en el sentido que se dice acá.

Ahora bien, esta relación o encuentro entre sujetos con relación al saber desde Antelo, es la misma relación que se sugiere entre el sujeto y la música desde Quignard. El valor agregado de Antelo, sirve para ejemplificar lo que se ha señalado como residuo, un efecto de la relación, de la intersección dada en el esquema 1. Cuando se afirmó que *todos somos sujetos musicales porque la música nos toca a todos por igual, aunque el efecto no sea el mismo*, lo que se intenta mostrar es que el encuentro del sujeto con la música produce ciertos efectos resultado de esa intervención. Es decir, el residuo o valor agregado de la relación es con arreglo a la formación de un sujeto musical, cuya intervención produce efectos en el sujeto. Una cosa es el encuentro entre sujetos con relación a la música y otra muy diferente, el encuentro de los sujetos con la música que es la que se aborda aquí. Antelo muestra que antes del encuentro entre sujetos con relación al saber, ya hay un sujeto o unos sujetos intervenidos con ese saber. El maestro está intervenido por el saber antes que con sus estudiantes, del mismo modo que el ser humano está intervenido por la música antes de ser sujeto musical. Por lo tanto, la música en el encuentro con lo humano produce un efecto en relación con la formación del sujeto una vez inserto, abordado, atrapado, interferido, o en términos de Antelo, influenciado, intervenido, forzado. El valor agregado es el efecto residual de la relación.

Ahora bien, se ha querido traer, a modo de ilustración, atendiendo a la noción de Antelo de la educación como *experiencia*, dos personajes que ejemplifican lo expuesto en este capítulo. Como bien puede pensar el lector, los personajes pueden ser infinitos para ilustrar la exposición, pero se ha querido traer a dos que no están elegidos al azar, puesto que el primero lo encontramos resaltado en Quignard, y, el segundo, se ha elegido para explicar lo dicho por el escritor francés en clave de la formación, dada su importante e interesante vida y obra: estos personajes son Franz Schubert⁹ y Arvo Pärt¹⁰. ¿Por qué se traen al análisis? Siguiendo con la línea de Quignard y Antelo, podría decirse que estos personajes son un buen ejemplo de lo que se ha explicado

⁹ Músico compositor austriaco de finales del siglo XVIII y principios del XIX, perteneciente al periodo del romanticismo musical y reconocido como uno de los máximos exponentes de la música clásica.

¹⁰ Reconocido músico compositor del siglo XX nacido en Estonia y nacionalizado en Austria, precursor del minimalismo en música y creador del estilo tintinnabuli.

sobre el efecto formativo en la relación música-formación. Ejemplos como este hay múltiples, pero aquí se ha elegido a Schubert y Pärt por las razones que se van a ir viendo a continuación.

Quignard trae como ejemplo a Schubert, pero lo deja hasta cierta medida en el tintero, no le dedica muchas líneas, y aunque lo usa para ilustrar su pensamiento sobre Butes — o sobre la música para ser más exactos —, deja en el lector la curiosidad o la inquietud de saber por qué ese músico y no otro. Podría decirse que es solo un ejemplo, que pudo haber elegido a otro, pero siguiendo el estilo de Quignard, no cabe pensar que haya tomado al músico austriaco al azar solo por dar un ejemplo. El estilo, prácticamente aforístico del escritor francés, muestra que cada palabra, cada ejemplo, cada personaje en su composición literaria, no ha sido puesta ahí por azar, o por la necesidad de dar peso a un hilo argumentativo o narrativo. Quignard tiene toda la intención de poner en el lector la carga de la pregunta: para usted, ¿qué músico encarna a Butes o a ese pensamiento butesiano? No solo es la pregunta de por qué Schubert para Quignard, sino de que el lector se pregunte cuál es el suyo, que elija a uno de entre tantos que pueden serlo. Pues la experiencia o efecto formativo es *singular*. Una exigencia que pone a *trabajar*, que evoca y produce ese efecto en el lector. Al poner a Schubert sin más, el lector no tiene más remedio que buscar esa relación, y, por ende, también se ha elegido a Pärt haciendo el ejercicio quignardiano de encontrar a ese personaje clave que nos suscite a Butes y a la música al día de hoy. Estas son las líneas de Quignard dedicadas a Schubert:

Por ejemplo, ¿ha habido en el curso de la historia humana un pensador que haya pensado la pasión misma, es decir la pasividad que está en la fuente de la pasión misma? ¿Quién ha pensado la zozobra originaria? ¿Ha habido un pensador que haya profundizado, etapa por etapa, en esta impotencia pánica a sobrevivir solo, gritando, naciendo, desembarcando de pronto en la primera orilla? ¿Ha habido un pensador que haya meditado en toda su amplitud, o mejor en el interior de su desierto y su aridez, la *Hilflosigkeit*?

Sí. Hubo un pensador que pensó de cabo a rabo este estado de abandono, de soledad, de carencia, de hambre, de vacío, de extrema amenaza mortal repentina, de desnudez, de frío, de ausencia de todo socorro, de nostalgia radical, experimentado por cada cual en el nacimiento.

¿Quién?

Schubert.

Sin Schubert no comprenderíamos bien lo que es el estado originario «inapto para la vida» sin el socorro de otros seres más o menos malévolos, o más o menos complacientes, durante los primeros días de la existencia atmosférica. (Quignard, 2008, pp. 17-18)

Como se ve, Quignard le pone a Schubert el adjetivo de «pensador». Se sabe que habla del músico austriaco del romanticismo, no de otro Schubert, pero ya, el hecho de que lo presente como *pensador* lo pone sobre el eje Butes-Schubert, es decir, Schubert es un sujeto que encarna, por decirlo de algún modo, lo que Apolonio ha dicho sobre la música desde Butes. Schubert es una muestra de ese sujeto que ha sido tocado por la música de las Sirenas, por un pensamiento, una forma de concebir la música gracias a ese componente, y no solo eso, también encarna o representa, lo que se ha venido exponiendo en este capítulo, el efecto formativo como experiencia de una acción educativa que influencia, que interviene, que fuerza; en otras palabras, que forman a un sujeto más que a un músico. Nótese que el efecto formativo que se ha tratado desde Antelo, tiene unas características bastante parecidas a lo que aquí se ha llamado estructura de toda música en Quignard. Recuérdese que en el apartado anterior se mostró esos principios o reglas estructurales que para Quignard subyacen a toda música y por la cuales todo oyente es atrapado, aludiendo al canto de la Sirenas que atrapan o atan a Butes. Pues aquí, en Antelo vemos lo mismo respecto de la acción educativa si hacemos un paralelo entre ambas.

IMPULSO	
QUIGNARD	ANTELO
TODA MÚSICA	ACCIÓN EDUCATIVA
<ol style="list-style-type: none"> 1. Llamada 2. Conminación 3. Dinamismo 4. Empuje 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Influencia (voluntad) 2. Intervención (intencionalidad) 3. Forcejeo (suposición) 4. Provocación (impacto)

Cuadro 1.

Como puede apreciarse, las categorías de Quignard y Antelo prácticamente son las mismas, son sinónimas. Puede decirse que, si bien la música y la acción educativa no son lo mismo, están en

la misma base o plano de lo que subyace a la composición o formación del sujeto. Una categoría define a la otra. Por eso, a todo ese espectro o dimensión de la música y la acción educativa se la ha ubicado en un solo registro al que se denominará *impulso*, como lo muestra el cuadro 1.

Ahora, para entrar en Pärt, se va a tomar un texto elaborado por reconocidos estudiosos de la música incluido Arvo Pärt, cuyo título es *Conversaciones con Arvo Pärt*, publicada su primera edición en alemán en el año 2010, y cuya edición en español se publicó en el año 2017¹¹. Aquí, se tomará la primera y principal parte, que lleva el título del libro, y que fue una entrevista dada por el musicólogo italiano Enzo Restagno en 2003 a Arvo Pärt y a su esposa Nora en las Dolomitas italianas de ese verano. En esa entrevista, las palabras del músico y compositor estonio transcritas por Restagno hacen eco en lo que se ha venido caracterizando en torno a la música y la formación. Así como Quignard trae a Schubert para ejemplificar el pensamiento de Butes, del mismo modo y por las mismas razones, se trae para el análisis a Pärt para ejemplificar el pensamiento no solo de Quignard por el lado de la música sino de Antelo respecto de la formación.

En las primeras preguntas de la entrevista, llama la atención la siguiente pregunta de Restagno a Pärt: “Usted se inició muy joven en la música, cuando tenía siete años. ¿Cuándo y por qué decidió ser músico?”, a lo que Pärt contesta: “No le puedo responder. Uno es como es, pero nadie sabe en quién se va a convertir, mucho menos un niño” (Restagno et al. 2010, p.15). Ya de entrada, Pärt está poniendo un principio de incalculabilidad al estilo Antelo sobre lo que pasa en el sujeto mucho antes de que experimente el efecto formativo. Lo único que sabe Pärt de su decisión de dedicarse a la música, es que fueron muchas circunstancias que le fueron acercando a la música

¹¹ Un texto compuesto por cuatro partes: la primera, y principal del libro titulada *Conversaciones con Arvo Pärt*, por el musicólogo italiano Enzo Restagno, una entrevista que dio el musicólogo a Pärt y a su esposa Nora en las Dolomitas italianas en el verano del 2003. La segunda, del musicólogo y compositor vienés Leopold Braunneiss donde hace un análisis sobre el estilo *tintinnabuli* de Pärt y su evolución a partir de 1976. La tercera, de la musicóloga y periodista estonia Saale Kareda, donde hace una reflexión sobre el aspecto espiritual o sacro de la obra y vida de Pärt. Y la cuarta parte, sobre discursos de agradecimiento dados por Pärt en algunos de sus reconocimientos importantes otorgados en su carrera. Aquí se ha tomado solo la primera parte, dado que es la que ha proporcionado la elección de Pärt dentro esta investigación.

hasta tomar la decisión. El acercamiento a la música fue circunstancial, es decir, de cierta contingencia en el desarrollo de su crianza, pero no se detiene en ello. Más bien, recuerda los momentos en que ya estando imbuido en la música decidió ser compositor. Una decisión que sí le costó trabajo y en la que fue encontrando su camino mientras trabajaba. Pärt (2003) lo narra así: “(...) aunque nadie apoyó realmente mi elección. Entonces yo tampoco sabía lo que significaba ser compositor. Recuerdo que era reacio a practicar piano y me aburría hacerlo” (p.16). Como se ve, Pärt era una persona común y corriente, que incluso cuando ya había tomado la decisión madura de dedicarse a la composición no tenía una idea clara de eso que había elegido. En ese proceso, el efecto formativo no estaba del todo consciente. Sabía que tenía que trabajar duro para llegar a ser eso que había elegido, un compositor, pero debía enfrentarse a esos aspectos como la pereza o aburrimiento. Aquí los propósitos sobran, no se trataba de que él quisiera llegar a ser un “gran compositor”, solo dice que “Era uno de muchos intentos por encontrar mi propio camino, mi propio mundo” (Pärt, 2003, p.15). ¡Muy importante aquí hacer una aclaración! La importancia de la vida y obra de Pärt, —al igual que Schubert y Quignard—, desde el punto de vista de la formación, es su *decisión* de ser *compositor*, es decir, un creador. No tiene nada que ver con otros aspectos como el de la *interpretación*, la *gramática* y la *técnica*. Desde aquí la interpretación está en el mismo lugar de la gramática y la técnica, en cambio, la composición está mucho más allá. La composición es lo que define al artista, al menos desde esta perspectiva. Por ejemplo, un intérprete de poemas es solo eso, un intérprete. El intérprete aquí entendido como el que tomó la decisión de dedicarse a interpretar lo que otros han creado. Puede ser un gran intérprete, e incluso interpretar mejor que al autor, pero no por eso se le llamaría un gran poeta o artista. Los artistas, en tanto creadores o compositores, no han sido solamente intérpretes, pues han pasado por esa experiencia, pero han ido más allá, han hecho algo propio, nuevo con lo aprendido. Por tanto, se puede afirmar que un compositor tiene de intérprete, pues ha pasado por la técnica y por la gramática de la disciplina, pero un intérprete no necesariamente es un compositor, y a eso no se le llamaría *arte* o *artista*, al menos desde aquí. *El efecto formativo es necesariamente una decisión con relación al saber*, pero pasa por estas dos etapas: primera, la de la *comprensión* de ese saber (técnica, gramática, interpretación), y la segunda, la *decisión* de hacer algo con ese saber (ser compositor, ser artista). Una manera que tiene el sujeto de mirar cómo se las arregla con eso que le ha venido por impulso de cara al saber. Ha sido influenciado, intervenido, forzado, provocado, llamado, conminado, empujado, impactado, en

este caso por la música y la acción educativa de un maestro o maestros; y, en consecuencia, se ha puesto a trabajar en la comprensión, pero en ese efecto de la formación, el sujeto puede quedarse en el registro de la mera comprensión de lo aprendido o ir un paso más allá, la de hacer algo más con eso que ha comprendido.

En aras de traer los aspectos más importantes de la entrevista, uno de los motivos por los cuales se ha traído al músico estonio a esta parte de la investigación, es por la claridad con la que expresa esa parte de su vida que lo llevó a ser lo que es, es decir, su experiencia formativa más allá de las influencias y conocimientos musicales. Antes de entrar en los aspectos musicales en cuanto estilo, forma, técnica, influencias, experiencias y demás en la entrevista, Restagno plantea a Pärt la pregunta clave que lo introduce en la esfera de la formación: su maestro de composición Heino Eller. El musicólogo italiano, había preparado esta pregunta gracias a una publicación que hizo Pärt sobre su profesor en el año 2001 donde cuenta su experiencia como estudiante en el conservatorio de Tallin en su juventud. El texto se titula *Recuerdos de Heino Eller* donde en pocas líneas expresa la importancia que tuvo su maestro en su proceso formativo, y las cuales dicen mucho sobre lo que se ha mostrado a la manera de Quignard y Antelo sobre la formación en la relación de la música con la acción educativa. El encomio de Pärt a su maestro es una manera de expresar lo que aquí se ha llamado efecto formativo, algo que solo puede ser dicho después de mucho tiempo. Dicho de otra manera, solo hay efecto formativo cuando se habla en retrospectiva. El efecto formativo no es con miras al futuro, no se puede prever. Hay formación solo en la medida que podemos mirar en retrospectiva los efectos que van del pasado hacia el presente. Estas son las frases más pertinentes para este estudio de lo que Pärt (2003) dice sobre su maestro:

Me resulta difícil decir qué me impresionó más, si su manera de enseñar o su carisma personal. Su generosidad, su gran corazón y su obra se han fundido, con el paso de las décadas, en una imagen que me influencia hasta el día de hoy. Como pedagogo, estuvo siempre abierto a las tendencias artísticas modernas y aceptaba que sus alumnos siguieran su propio camino, tomando en cuenta sus decisiones personales, aunque estas difirieran de sus ideales. Nos enseñó a tener conciencia de la responsabilidad sobre nuestra propia creación y a ser fieles a nosotros mismos. Heino Eller dijo una vez que el lenguaje musical individual y el desarrollo de la personalidad de

sus alumnos eran sus objetivos pedagógicos. (...) Luego de sus estudios en San Petersburgo con su tradición musical centenaria, impuso en la pequeña Estonia nuevos parámetros, y estableció la base para la música profesional. Una lógica estricta, un refinado sentido del estilo, una orquestación exquisita y magistral, como también una muy personal manera de componer, son características de la obra de Heino Eller en su conjunto. (...) Ahora que tengo una edad similar a la de mi profesor de entonces, he descubierto una frase suya que nunca escuché en su clase: “es mucho más difícil encontrar una única nota adecuada que llevar una gran cantidad de notas al papel”. Aunque él nunca lo dijo de este modo, claramente logró impregnar mi alma de esa difícil búsqueda de la “única nota adecuada”. (pp. 20-21)

Como se puede notar, lo que dice Pärt sobre su maestro, no tiene nada que ver con sus preocupaciones que tenía en el momento en el que estaba en condición de estudiante. Todo lo que dice, remite a una consideración, una evaluación en retrospectiva de lo que él pudo reconocer después de mucho tiempo ya teniendo la edad similar de su maestro en esos años. Eso es la formación. Nótese que Pärt al principio dice que tuvo una impresión, un impacto de su maestro, que lo lleva a decir que no sabe bien si fue su “*manera de enseñar* o su *carisma personal*”. Esa expresión de Pärt acotada entre comillas es lo que él ve en su maestro. Otro estudiante podría haber enunciado lo mismo, pero con otras palabras como su estilo, su personalidad, su autoridad, su memoria, su talento, su pasión, su forma de hablar, etc., ahí cabe *ad infinitum* lo que cada estudiante quiere decir de su maestro. Pero en relación con la composición estructural de eso que cada estudiante dice, se tiene un concepto que nombra a ese lugar en la estructura, y es el de *transferencia*: Una concesión que un sujeto le hace a otro. Pärt le concede a su maestro esa manera, ese carisma que cree percibir en él. La transferencia es una concesión entre sujetos, pero esa concesión se da con arreglo a lo expuesto en el cuadro 1, a esa estructura impulsiva de la acción educativa. Lo que lo atrapa o impresiona de su profesor, en principio, no es su aspecto intelectual, su obra, su acervo o rigor cultural, sino su manera, su carisma, aspectos que tienen que ver más con una actitud de enseñar, del acto de educar, pero véase cómo después advierte que esa generosidad, gran corazón, influencia se fue fundiendo con el paso de décadas en su formación. Hay un componente por fuera del saber, pero que no es posible sin que haya relación con ese saber, con una transferencia. Un ejemplo de transferencia, es el del amor o el enamoramiento: El enamorado creer ver en el otro lo que expresa como lo más bello, lo más

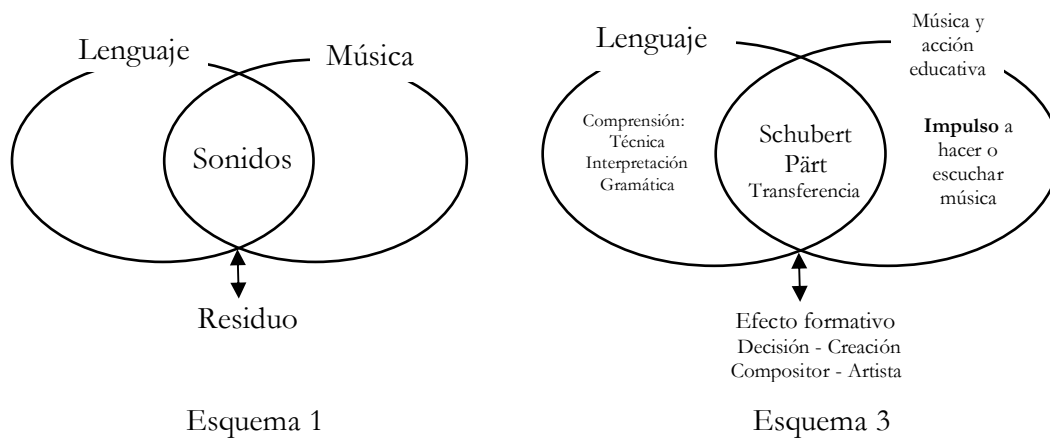
hermoso, lo más perfecto, lo mejor, etc., sin darse cuenta que lo que ve es lo que él quiere ver, es decir, le ha asignado a ese otro un lugar que él le concede. La relación de los enamorados es una transferencia mutua cuando es correspondida, pero cuando no, la transferencia se vuelve unidireccional, o sea, puede haber transferencia de uno solo en la relación, una no correspondencia. Y, por ende, por mucho carisma que haya tenido el profesor, el efecto formativo no sería el mismo en todos los estudiantes. Como bien dice Pärt, cada alumno tenía diferentes intereses y el profesor los respetaba, aunque él hubiese querido otra cosa para ellos. Era consciente de que su labor pedagógica era la de que sus alumnos tuvieran su propio “lenguaje musical individual y desarrollo de la personalidad”, que sus alumnos tuvieran la responsabilidad de su propia creación. En otras palabras, que alcanzaran los criterios suficientes y las bases necesarias en el arte de la composición musical independientemente del camino que cada uno eligiera. Aquí se ve claramente lo que dice Antelo sobre el acto educativo como algo incalculable. Todo lo que dice Pärt en las líneas siguientes, no es más que lo que el sujeto formado puede decir en retrospectiva, después del proceso formativo: *impuso parámetros, estableció bases, una lógica estricta, un refinado sentido del estilo, una orquestación exquisita y magistral, una muy personal manera de componer*, palabras que solo el que ha sido formado puede decir.

Lo que cuenta Pärt de su maestro, lo dice en el mismo tono que Quignard habla de Schubert. Si se observa bien, lo que dice el sujeto formado de su maestro o maestros, no es lo que dice un profesor que va a transmitir en sus estudiantes. Como bien dice Antelo, el acto de educar, es una acción de influencia, de intención, de forcejeo y provocación, como se vio más arriba; aspectos concomitantes a la estructura pulsional de la música descrita por Quignard. Schubert nunca se propuso hacer que su música produjera los efectos que Quignard describe. Algo en la música de Schubert produjo un efecto formativo tal que Quignard hace su elogio tal cual Pärt con su maestro Eller. Nótese que aquí el efecto formativo no se reduce al aula, a una relación presente entre el profesor y el alumno, sino que puede darse de manera “compleja en el tiempo¹²”, es

¹² Se ha utilizado entre comillas la expresión “compleja en el tiempo”, porque la noción de tiempo aquí puede ser problemática para la teoría expuesta. Si bien el lector de esta investigación podría interpretar el efecto formativo como una serendipia, contingencia, accidente, casualidad, acontecimiento, etc., la estructura temporal de tal efecto entre sujetos obedece a reglas, leyes o partes fundamentales en el tiempo, es decir, la contingencia pertenece a un

decir, Quignard puede hablar de su maestro Schubert muerto hace casi dos siglos, maestro que nunca conoció pero que su obra sigue produciendo efectos; y Arvo Pärt puede hablar de su maestro el cual conoció en persona en sus años de estudio en la universidad y lo introdujo en la composición sin que ninguno de los dos se lo propusiera.

Trayendo a Schubert y a Pärt, podemos relacionar las caracterizaciones que hace Quignard y Antelo antes citadas, como efectos de esa estructura en relación con el lenguaje como se vio en el esquema 1 del primer capítulo. Teniendo en cuenta lo explicado en el capítulo anterior, la composición del sujeto tiene dos registros, dimensiones o partes que se interceptan, las cuales pueden ser ampliadas con lo dicho hasta aquí. Sin dejar de lado el esquema 1, la composición del sujeto en clave de la formación, pone al lenguaje y a la música en una conceptualización más amplia. Pues, recuérdese que aquí, los registros lingüístico y musical del sujeto, como se consideró desde el comienzo de esta propuesta, no son aspectos, fenómenos o manifestaciones del sujeto, sino partes estructurales de la composición del mismo, por lo tanto, cuando se habla en términos de la formación, estos registros se van complejizando en la medida que se categorizan con los principios dados por los autores. Considérese lo siguiente:



lugar en el tiempo, obedece a una composición estructural que es en el tiempo. El tiempo desde el punto de vista de la *condición humana* o estructura del sujeto, como se ha tratado aquí, se complejiza debido a su estructura. Una estructura que puede estar compuesta por dimensiones *sincrónicas*, *diacrónicas*, *isocrónicas* y *pancrónicas*. Un aspecto interesante que amplía el interés investigativo de esta tesis, pero que no se tratará, al menos por ahora, para no perder el hilo conductor del objeto de la investigación.

Como se ve, el esquema 1 se complejiza al traer una conceptualización un poco más amplia de los conceptos en clave de la formación como lo ilustra el esquema 3. Ambos registros son estructurantes de la composición del sujeto (como se demostró en el capítulo I), y si bien, el objeto de esta investigación es la música, no se puede desplazar o dejar de lado todo el conjunto. Como se verá más adelante, en el siguiente capítulo, estos registros se irán complejizando cada vez más en la medida que se va diseccionando la lectura de estos autores, especialmente la de Quignard que es el asunto que concierne aquí. Por el momento, ya tenemos una noción de qué va esto del efecto formativo dentro del esquema. La música y la acción educativa están en el mismo registro, como se ilustró en el cuadro 1, pues comparten una estructura prácticamente idéntica. La intersección de este con el registro del lenguaje, produce un sujeto, que en este caso ilustramos con los personajes de Schubert y Pärt, y que por analogía con el esquema 1 se dirá pues que, del mismo modo y por las mismas razones, así como la intersección del registro del lenguaje con el registro de la música produce sonidos, esos sonidos no son más que los sujetos que los producen.

Pero aquí hay algo más interesante para la investigación, y es que el efecto formativo está y no está dentro de la estructura compositiva. Nótese que el efecto formativo, de acuerdo con el esquema 1 es residual. Eso que se ha llamado residuo, no es más que un efecto de la intersección, que para este caso es formativo por cuanto se está hablando en clave de la formación, y por eso traemos a Schubert y a Pärt como ejemplos, pero, si volvemos a Antelo y a su propuesta de la acción educativa como algo en tensión o incertidumbre con lo incalculable, se dirá pues que ese efecto producto de la intersección no siempre es formativo, pues como se dijo antes, los efectos son múltiples. El efecto formativo es solo uno de todos los posibles, pues recuérdese que el efecto formativo es solo con relación al saber, por eso implica trabajo, y no siempre la intersección producirá sujetos en esa dirección. A continuación, una ampliación de lo que se ha querido ilustrar con los personajes y los esquemas.

REGISTRO DEL LENGUAJE	SUJETO PRODUCTO DE LA INTERSECCIÓN	REGISTRO DE LA MÚSICA Y ACCIÓN EDUCATIVA
<ul style="list-style-type: none"> - Saber. - Cultura. 	<ul style="list-style-type: none"> - Antelo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Influencia (voluntad). - Intervención (intencionalidad). - Forcejeo (suposición). - Provocación (impacto).
<ul style="list-style-type: none"> - Pensamiento. - Comprensión. 	<ul style="list-style-type: none"> - Quignard. - Schubert. 	<ul style="list-style-type: none"> - Llamada. - Conminación. - Dinamismo. - Empuje.
<ul style="list-style-type: none"> - Composición musical. 	<ul style="list-style-type: none"> - Pärt. - Eller. 	<ul style="list-style-type: none"> - Transferencia (manera de enseñar – carisma personal, etc.)
EFECTO FORMATIVO		
<ul style="list-style-type: none"> - Quignard-Schubert: Pensador de la pasión misma, de la zozobra originaria, de la impotencia pánica a sobrevivir solo, de su desierto y su aridez, del abandono, de la soledad, de la carencia, del hambre, del vacío, de la amenaza repentina, de la desnudez, del frío, de la ausencia de todo socorro, de la nostalgia radical, experimentado por cada cual en el nacimiento. - Pärt- Eller: Impuso parámetros, estableció bases, una lógica estricta, un refinado sentido del estilo, una orquestación exquisita y magistral, una muy personal manera de componer. 		

Cuadro 2

CAPITULO III

DE LAS MODALIDADES DE SATISFACIÓN DEL SUJETO CON LA MÚSICA

El residuo

Hasta aquí, tenemos una aproximación a eso que en el primer capítulo se llamó *residuo*, que se manifiesta como síntoma en la configuración del sujeto cuando es atravesado por la música y el lenguaje (la música en tanto fuente sonora todavía no articulada por el lenguaje como lo muestra Quignard), y sus implicaciones en la formación del sujeto. Entonces, es posible que el residuo generado por la intersección de la música con el lenguaje se muestre como *hechizo*, *encantamiento* o como dice Quignard, *anonadamiento*. Se dirá, pues, primero, que el residuo es algo que se queda sin decir, o sea, lo que el lenguaje no puede registrar o aprehender; segundo, hay un síntoma generado en el oyente donde se genera el residuo: un hechizo, ya veremos porqué; y tercero, la manifestación del síntoma muestra un componente *impulsivo* en la música que, como se dijo antes, el lenguaje no puede atrapar pero que es posible porque hay lenguaje. Ese componente impulsivo de la música sería: la llamada, la conminación, el dinamismo y el empuje, propuestos por Quignard como los elementos originarios estructurales de *toda música*.

Lo impulsivo aquí no está del todo configurado en el sujeto, es musical, pero lo toca, pues, es solo cuando se escucha el canto de las Sirenas que los marineros son descaminados. Aquí, es preciso denotar que lo impulsivo una vez toca al sujeto deviene *pulsional*. Una diferenciación importante aquí, pues lo pulsional oscila en dos registros una vez la música toca al sujeto: El primero, el registro natural o animal, que tiene que ver con el cuerpo desde el nacimiento, y que atrapa al sujeto una vez llega al mundo. Un registro que se inserta en el sujeto desde afuera y que está representado en el pensamiento griego por las Sirenas (mujeres con cuerpo de ave). Este registro es lo que se caracterizado como lo impulsivo. Y el segundo, el registro humano o antinatural, que tiene que ver con la lengua, con la cultura, y que también, irremediamente atrapa al sujeto una vez llega al mundo. Un registro que se inserta en el sujeto desde dentro y que está representado por Orfeo (el músico inventor de la cítara). Estos dos registros no son a

modo *post hoc*¹³ o *quid pro quo*¹⁴ en la relación del sujeto con la música, y tampoco están ambos excluidos de la relación o encuentro con el lenguaje como vimos en el primer capítulo. Son dos registros que expresan la configuración del sujeto una vez llega al mundo y sufre esa intersección música-lenguaje. Cuando Quignard dice que toda música contiene ese componente pulsional expresado en la fórmula *llamada, conminación, dinamismo y empuje*, la cual hemos identificado como impulso con el hechizo de las Sirenas en el mito, lo que está mostrando es que toda música, es decir, todo sujeto está movido, atravesado o tocado por una fórmula que se expresa en ambos registros. Aquí la diferenciación entre impulso y pulsión es importante, porque, aunque Quignard utilice la palabra «pulsional» para describir la fórmula, lo que denota es un registro que una vez toca al sujeto deviene en otra cosa gracias a que el sujeto está siendo tocado al mismo tiempo por otro registro, el del lenguaje. Como se ha venido tratando hasta aquí y como se verá más adelante, se va a ir complejizando esa diferenciación en la medida que se avanza en el análisis.

Mientras tanto, puede decirse que el residuo aquí, es el efecto del acontecimiento de la intersección música-lenguaje, donde la música se expresa en dos registros de los cuales el sujeto no puede prescindir. Aquí la clave para entender la fórmula es que los tres héroes mitológicos, Butes, Ulises y Orfeo están en relación con las Sirenas. Los tres deben pasar por el lugar de las Sirenas y enfrentarse al canto, al hechizo, los tres sufren el síntoma. Aún la música de Orfeo contiene la fórmula, pues recordemos que ésta aplica para «toda música», entonces, si Orfeo no sucumbe al hechizo de la música producida por las Sirenas, sí sucumbe al hechizo de su propia música. Lo interesante aquí, es que Orfeo manifiesta un aspecto del sujeto que no escapa a la fórmula del registro de las Sirenas y que se configura tan pronto es interpelado por ellas siendo él el creador de ese otro registro concomitante. En ese sentido, la idea de los dos registros no es al azar o por conveniencia, la música de las Sirenas y la música de Orfeo tienen la misma estructura, se mueven con la misma fórmula, pero en diferentes registros, por tanto, el residuo se manifiesta como síntoma en ambos, entonces, la respuesta a la pregunta de por qué Butes, Ulises y Orfeo actúan distinto frente al canto de las Sirenas no tiene nada que ver con el síntoma, es decir la fórmula, sino con las *modalidades de satisfacción* de cada uno frente al hechizo producido

¹³ Que uno sea consecuencia del otro.

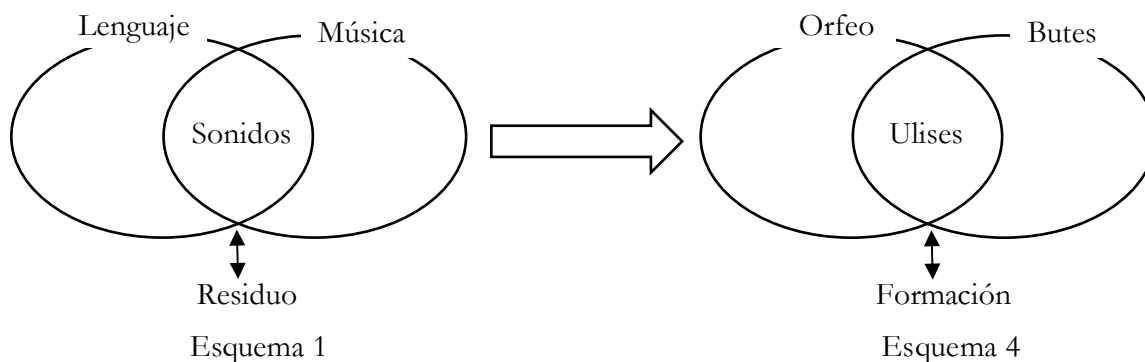
¹⁴ Que uno sea la sustitución del otro.

por la música, sea de las Sirenas o de Orfeo. Tanto la música de las Sirenas como la música de Orfeo producen hechizo porque es un efecto de la estructura de la música que hacen; es el modo de cómo se satisface el sujeto con ese hechizo que determina el registro en el que está. Butes sucumbe a la música de las Sirenas porque su lugar de satisfacción se ubica en ese registro; Orfeo no sucumbe a la música de las Sirenas porque su lugar de satisfacción está en su propio registro, el de su propia música. Ahora bien, el hecho de que la música de Orfeo se superponga o eclipse a la música de las Sirenas marca bien la diferenciación de los dos registros musicales expresados en Apolonio y Quignard, pareciera que fueran opuestos, que no tuvieran nada que ver el uno con el otro, pero como se ha venido mostrando en el análisis, no es así, y aquí la figura de Ulises se vuelve importante para entender la idea de residuo que se quiere conceptualizar. Ulises representa la *tensión*, respecto de la modalidad de satisfacción de un sujeto que está interpelado por ambos registros. Él es el único que escucha el canto de las Sirenas, pero que no es descaminado por su hechizo porque se hace atar al mástil del barco haciendo que se mantenga en el registro órfico. En este sentido, Ulises representa la modalidad de satisfacción del sujeto que pasa por ambos registros, es decir, el sujeto real, el mortal, el sujeto moral, que tiene que asumir una responsabilidad y por eso se hace amarrar, pero que a la vez necesita lanzarse al vacío, necesita el riesgo, la satisfacción de sus necesidades más primarias, de su cuerpo, de su *deseo* y *pulsión*. Ulises es el sujeto deseante que está entre la animalidad y la humanidad.

Lo concomitante al síntoma es lo que el lenguaje manifiesta, la cultura. Por eso, el sujeto hablante es también oyente y toda su vida oscila entre estas dos fuerzas que lo configuran. Cuando los argonautas pasan por la isla donde se encuentran las Sirenas, Ulises se ata al mástil del navío para no ser llevado por la pulsión del canto, quiere el hechizo, pero no sucumbir ante él, es decir, Ulises es el sujeto de la cultura, no quiere enloquecer, no quiere morir, solo quiere quedarse en el deleite del hechizo, no va por la música en sí sino por el encantamiento. Igualmente, Orfeo, que saca su cítara y hace una música «articulada» salvífica, que contrarresta a la música de las Sirenas que es la música «acrítica»¹⁵, de perdición. La música órfica es la música que Ulises

¹⁵ Del griego ἄκρος (akros) extremo, superior, que se encuentra en lo más alto. Quignard toma de Apolonio las dos acepciones griegas de la música: Una, la música de Orfeo, que es la música articulada, salvífica, colectiva, ordenada, que viene de lo seco, humana y viril. La otra, la música de las Sirenas, el canto acrítico, animal, de perdición, que

conoce, es la música del que fue hechizado, pero no quiso renunciar a la cultura, a saltar por fuera del lenguaje como dice Quignard. Como se ve, desde esta perspectiva, la música de las Sirenas en relación con Butes dice algo más de lo que la música representa para la cultura, y es aquí donde la formación, en el sentido que se viene tratando, nos puede dar luces para comprenderla en el sentido que Quignard quiere explicitar. Al igual que en Antelo, una cosa es la relación del sujeto con el saber y otra la relación entre sujetos con el saber, también en Quignard se aprecia la misma diferenciación bajo las dos modalidades de la configuración del sujeto en relación con la música. Ulises, Orfeo y Butes no son tomados aquí por conveniencia o con arreglo a calcular lo incalculable como diría Antelo. Cada héroe mitológico de la música en los griegos revela estas modalidades de satisfacción en la formación del sujeto y en su encuentro con la música más que con otros sujetos que también están en relación con ella. Hasta aquí, la representación de lo tratado con Lévi-Strauss y Antelo en los esquemas 1 y 3 de los capítulos anteriores, ha tomado la misma forma lógica, pero con las categorías del análisis de Quignard. Tenemos lo siguiente:



Dos registros

Ahora la pregunta es, ¿qué es lo que hay en la música de las Sirenas que el hechizado no puede reprimir?, ¿qué significa el hechizo? Según Apolonio el hechizado Butes sucumbe hacia la muerte inevitablemente, pero va impulsivamente hacia ese encuentro. El hechizo atrapa al oyente para

arrebatando el entorno, que viene del agua, aguda, femenina, y que está antes de la música órfica. Ver Butes, páginas 12-17.

descaminarlo del grupo y él es consciente de ello, aunque no entienda el porqué de su encantamiento. Va tras la muerte sabiendo que va a morir, no es una víctima. En cambio, Ulises quiere el goce del encantamiento sin descaminarse, sin saltar hacia la muerte, pide al grupo que lo aten para no morir, no renuncia al registro órfico. Orfeo se opone radicalmente al hechizo de las Sirenas, pero eso no significa que no haya sido interpelado por ellas, tiene que sacar su cítara para salvarse él y sus compañeros remeros del hechizo del canto, quedando bajo su propio registro. Aquí, es evidente que Quignard, apoyándose en Apolonio, muestra una división en la relación del sujeto con la música. Habría dos acepciones musicales, por decirlo de alguna manera, ergo, hay registros en relación con la música por donde pasan las modalidades de satisfacción del sujeto.

Esta diferenciación es importante, porque da las luces pertinentes para entender de qué va el asunto de la formación del sujeto respecto de la música desde esta concepción. El hechizo de la música solo puede ser explicado mostrando las características de cada registro, y, por tanto, mirar hasta qué punto, el asunto del hechizo, solo aplica para un registro o ambos. Considérese el siguiente cuadro de forma detallada a la luz del primer capítulo del texto de Quignard, donde condensa su pensamiento musical con base en lo que se acaba de exponer.

MÚSICA¹⁶ Llamada – Conminación – Dinamismo – Empuje	
FUENTE SONORA	
AFRODITA	VENUS
BUTES – ADONIS	ULISES - ORFEO
MÚSICA DE LAS SIRENAS	MÚSICA ÓRFICA
<ol style="list-style-type: none"> 1. Mar. 2. Isla. 3. Olas. 4. Sirenas (pájaros con cabeza de mujer). 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Lo seco. 2. El navío, el grupo. 3. Los remos. 4. La lira (instrumento fabricado por un hombre, Orfeo).

¹⁶ La lista expuesta en el cuadro enumera las características de los dos registros de la música echas por Quignard bajo la versión de Apolonio de Rodas. Ver Quignard, P. (2019). *Butes*. Sexto Piso: Ciudad de México, pp. 7-25.

<ol style="list-style-type: none"> 5. Voz – Canto. 6. Quieren escuchar – se levantan (los navegantes, los remeros). 7. Anonadador, nítido, alto. 8. Intensa y continua. 9. Muerte. 10. Amor (<i>deseo</i> desconocido más vasto que la reproducción social). 11. Búsqueda periférica y claramente solitaria. 12. Sirenas: atadoras; <i>seiren</i>><i>ser</i>: atar; <i>seira</i>>cuerda: la cuerda con un nudo corredizo. Lazo que los escitas lanzaban al cuello de sus enemigos. 13. Llamada vocal originaria lejana insular. 14. Potencia anonadadora del canto animal: voz «acrítica», es decir, no separada, indistinta, continua, aguda, soprano, del mundo en el que la vida se desarrolla. 15. Mundo únicamente femenino – no conoce la muda. 16. Registro oral akritos soprano del primer mundo. 	<ol style="list-style-type: none"> 5. Plectro (contra-canto opuesto a las Sirenas). 6. No quiere escuchar – se sienta (prepara su instrumento para rechazar la llamada de las Sirenas). 7. Ruidoso y rápido, los oídos resuenan. 8. Rítmica, sincronizada. 9. Vida. 10. Sexo (<i>deseo</i> sexual, reproducción). 11. Búsqueda interna y social. 12. Ulises: desatado de sus ataduras (nudos, cuerdas) una vez ha pasado sin morir el Lazo de las atadoras. Orfeo: Perdido en las cuerdas paralelas de su cítara, que tensa, estira, multiplica y afina. 13. Batería instrumental técnica social inmediata que enturbia... 14. Música de la cítara fabricada por la mano del hombre que obstaculiza... 15. Mundo masculino – que conoce la muda. 16. Instrumento que va marcando la cadencia a un grupo compuesto solo de hombres que reman, que reman. Registro instrumental humano del segundo mundo.
---	---

APOLONIO – DOS MÚSICAS

<ol style="list-style-type: none"> 1. De perdición, que arrebató el retorno. 2. Individual – Apunta a la modalidad del que escucha. 3. Animal, originaria. 4. Butes es anonadado por el canto de las Sirenas – sucumbe al encantamiento. 5. Butes abandona su remo, salta del barco, salta a la mar cuando escucha el canto de las Sirenas. 6. Butes asume la muerte, él solo. 7. Lo femenino está marcado por su voz, por su anonadamiento – Las Sirenas no violan, no son violentas. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Órfica, salvífica, articulada, colectiva – ordena el regreso. 2. Procura su unanimidad y por ello asegura la rapidez a los remos de los remeros – Apunta a la modalidad de los que escuchan. 3. Exclusivamente humana, ordenada, ordenante. 4. Orfeo se apodera por la fuerza del canto que anonada – no sucumbe al encantamiento. 5. Orfeo triunfó sobre el canto de las Sirenas con su cítara. 6. Orfeo no asume la muerte, pasa junto con sus compañeros.
---	--

	<p>7. La cítara violó el canto de las vírgenes. Violando el anonadamiento. Orfeo viola lo femenino, opone una violencia <i>exclusivamente viril</i> al canto acrítico.</p>
<p>DOS REGISTROS – LA MÚSICA EN RELACIÓN CON EL SUJETO</p>	
<ol style="list-style-type: none"> 1. No tiene miedo de perderse, de zambullirse, de abandonar el grupo, del dolor, de morir. 2. Salta fuera del lenguaje – abandona el navío – salta al mar. 3. Pensamiento pre-filosófico. 4. No necesita protegerse con imágenes o proposiciones. 5. No necesita engañarse con alucinaciones o sueños. 6. Capaz de ir al fondo del dolor porque es allí donde ella mora. 7. El canto de antes de la lengua articulada se zambulle en el duelo de la pérdida. 8. Tiene el valor de llegar al mundo de la tristeza. 9. Ritmos ligados al corazón antes de que el cuerpo conozca la respiración. Estos lazos no se desatan. 10. Notas agudas evasivas desaparecen poco a poco para dejar paso a tonos más graves, sobrios, esenciales. Muestra el canto acrítico que emerge de nuevo del fondo del cuerpo. Regresa el pensamiento vivo, el viejo toque de atención de antes de las palabras. Resurge o brota de nuevo la arcaica alarma interna de antes de la lengua, de antes del tiempo, de antes de la conciencia, de antes del mismo sol y de la atmósfera. 11. Evoca el viejo <i>bajo continuo</i> del agua. 12. No re-presenta nada: re-siente. Es como los nombres cuando los nombres todavía no hacen sino resonar el afecto. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Tiene miedo de perderse, de zambullirse, de abandonar el grupo, del dolor, de morir. 2. No salta fuera del lenguaje – no abandona el navío – desciende a la cala, pero no salta al mar. 3. Pensamiento filosófico. 4. Necesita protegerse con imágenes y proposiciones. 5. Necesita engañarse con alucinaciones y sueños. 6. No llega al dolor – no mora allí. 7. El canto de la lengua articulada no se zambulle en el duelo porque no ha perdido nada. 8. No tiene ese valor, pues no conoce la tristeza. 9. Ritmos ligados al cerebro, al plectro que golpea las cuerdas de la cítara una vez el cuerpo conoce la respiración. Cuerdas que se tensan y se desatan. 10. El pensamiento social, superyoico, expresado en la lengua nacional que se hace bucle en el interior del cráneo individual bajo la forma de conciencia, bajo el lamento obsesivo de la familia, bajo el desatino del sujeto. 11. No evoca el <i>bajo continuo</i> del agua, pues no viene de allí. 12. Si re-presenta: re-dice. Como los nombres cuando se dice a quién llaman, a quién nombran o qué significan.

<p>13. De la lengua cuando la lengua no es todavía un lenguaje – antes de que se la aprenda, de que se tome el alma por la fuerza.</p> <p>14. Sonidos sin significado (sonología)</p> <p>15. Renuncia a la sociedad de los que hablan.</p> <p>16. Proviene del agua.</p> <p>17. Viene del antaño.</p> <p>18. Toca más que «la audición» en el cuerpo del oyente.</p> <p>19. Schubert: La pasión misma, la zozobra originaria, impotencia pánica a sobrevivir solo, gritando, naciendo, desembarcando – <i>Hilflosigkeit</i> – abandono, soledad, carencia, hambre, vacío, extrema amenaza mortal repentina, desnudez, frío, ausencia de todo socorro, nostalgia radical, experimentado por cada cual en el nacimiento, el estado originario «inapto para la vida» sin el socorro de otros seres más o menos malévolos, o más o menos complacientes, durante los primeros días de la existencia atmosférica.</p> <p>20. Homero: Ulises: <i>Deseo</i> de escuchar en estado puro; Apolonio: Butes: <i>Deseo</i>¹⁷ de aproximarse en estado puro.</p> <p>21. Sirenas: Hechizo que atrae, que proyecta.</p> <p>22. El baile: el <i>deseo</i> de levantarse de modo irreprimible.</p>	<p>13. De la lengua cuando ya es lenguaje, cuando ya se ha tomado el alma por la fuerza de las palabras.</p> <p>14. Sonidos con significado (fonología)</p> <p>15. Se queda en el barco de la sociedad de los hablantes.</p> <p>16. Proviene de lo seco.</p> <p>17. Viene del hogaño.</p> <p>18. No pasa de la audición que toca el cuerpo del oyente.</p> <p>19. El músico (sujeto) que no expresa la pasión, la zozobra, la impotencia, el pánico de la soledad, el grito del recién nacido, el abandono, la carencia, el hambre, el vacío, la amenaza mortal, la desnudez, el frío, la ausencia de socorro, la nostalgia, la experiencia del nacimiento, el estado originario sin el socorro de los seres durante los primeros días de la existencia atmosférica.</p> <p>20. Reprimir el <i>deseo</i> de escuchar en estado puro, negarse a acercarse en estado puro a la escucha.</p> <p>21. Orfeo: Repele, resiste la atracción.</p> <p>22. La moderación: dominar el <i>deseo</i> de levantarse.</p> <p>23. Música humana: el anti-deseo de arrojar al agua, de sumergirse en lo que obsesiona, de dar el salto, de lanzarse sin demora en pos de lo que se ignora, no atreverse a pasar el Rubicón, a romper las amarras, a liberarse de todas las precauciones, a</p>
---	---

¹⁷ Deseo en tanto impulso para satisfacción de la pulsión. Este punto, la diferenciación deseo/impulso/pulsión es lo que está en el fondo de la realización de ambos registros, punto central de este apartado y que el lector tendrá que devolverse para volver a leer en clave de esa diferenciación en el cuadro expuesto. Cuando Quignard dice, por el lado de Ulises “*Deseo* de escuchar en estado puro”, no es lo mismo que cuando dice, por el lado de Butes “*Deseo* de aproximarse en estado puro”. Ambas son modalidades distintas de realización de la pulsión en tensión con el deseo. En Butes hay un impulso mientras que en Ulises hay deseo reprimido, es decir, una pulsión, no hay impulso, porque se atreve a escuchar el canto de las Sirenas sin sucumbir hacia la muerte.

<p>23. Música originaria: el <i>deseo</i> de arrojar al agua, de sumergirse en la cosa que obsesiona, de dar el último salto, de lanzarse sin demora y decididamente en pos de lo que se ignora, de franquear el Rubicón, de romper las amarras, de liberarse de todas las precauciones, de arrojar a la boca del lobo, de jugar a fondo perdido.</p> <p>24. Metáforas de caza, baile, marina, juego, guerra.</p> <p>25. La imprudencia: no tratar de escapar del peligro que se presenta, salir del escondite, dimitir del puesto, abandonar la fila, escalar los muros de la prisión, alcanzar la espontaneidad soberana de la naturaleza.</p> <p>26. Butes, aulos, canto, mejillas hinchadas, desfiguración del rostro, violentan la compostura y la armonía del rostro, la libertad de movimientos del hombre libre, no se puede hablar a la vez que se hace música.</p> <p>27. Estudio de la música que hincha las mejillas y amordaza la voz – canto sin habla y aulos.</p> <p>28. La imprudencia de Butes: El impulso de Butes hacia la animalidad anterior.</p> <p>29. La imprudencia irresistible del anonadamiento no finito, a-crítico, a-mórfico, a-orístico, in-humana, in-finita.</p> <p>30. Butes abandonó la compañía de los otros argonautas.</p> <p>31. Butes respondió sí a la llamada de las Sirenas.</p> <p>32. Butes no siguió ni el ejemplo ni la orden de Orfeo.</p> <p>33. Butes no se hizo trabar tan curiosamente como Ulises, pidiéndoles a Euríloco y Perímedes que la ataran con cuerdas alrededor del mástil.</p>	<p>arrojarse a la boca del lobo, a jugar a fondo perdido.</p> <p>24. Metáforas de protección, quietud, estar a bordo, expectante, pacífico.</p> <p>25. La prudencia: escapar del peligro que se presenta, esconderse, permanecer en el puesto, en fila, sin escalar los muros de la prisión, no aspirar a la espontaneidad soberana de la naturaleza.</p> <p>26. Alcibíades, uso del plectro y la lira, compostura, armonía del rostro, libertad de movimientos de un hombre libre, se habla a la vez que se hace música.</p> <p>27. Estudio de la música que no desfigura el rostro cuando se ejecuta la lira – canto hablado y la lira. La exclusión del aulos totalmente de los estudios generales en Atenas convertida en objeto de un desprecio universal.</p> <p>28. La prudencia de Orfeo y Ulises: La precaución de éstos a ir hacia la animalidad anterior.</p> <p>29. La prudencia que resiste el anonadamiento no finito, a-crítico, a-mórfico, a-orístico, in-humana, in-finita.</p> <p>30. Orfeo y Ulises no abandonaron la compañía de los otros argonautas</p> <p>31. Orfeo y Ulises dijeron no al llamado de las Sirenas.</p> <p>32. Orfeo y Ulises no siguieron el ejemplo de Butes.</p> <p>33. Ulises se hizo atar con cuerdas alrededor del mástil para escuchar, pero no sucumbir al canto de las sirenas.</p> <p>34. Orfeo tuvo miedo de las mejillas hinchadas y la voz ausente.</p> <p>35. Orfeo dijo no a la música originaria.</p> <p>36. Hay que responder previsiblemente a quien dirige la voz que a la llamada más antigua.</p>
--	--

<p>34. Butes no tuvo miedo de las mejillas hinchadas y la voz ausente.</p> <p>35. Butes dijo sí a la música del origen.</p> <p>36. Hay que saber responder. imprevisiblemente a <i>la llamada más antigua que a quién dirige la voz.</i></p> <p>37. La música griega antes de que se hiciera más órfica en el mundo occidental, del baile originario perteneciente al núcleo arcaico: el trance, el abandono de la fila de los remeros, <i>su ejecución y audición en movimiento.</i></p> <p>38. Sin miedo de los vecinos, destrabados de las filas de la orquesta, permaneciendo móviles hasta los dedos, con los rostros alegres de cara a la música.</p>	<p>37. La música griega, romana, cristiana, luego occidental, se hizo cada vez más órfica, conjuratoria, se volvió extraordinariamente instrumental, sacrificó el baile originario que pertenece al núcleo arcaico: el abandono del trance, la renuncia a abandonar la fila de los remeros, su <i>ejecución y audición sentada.</i></p> <p>38. El miedo a los vecinos, trabados como nosotros a las filas de la orquesta, nos obliga a permanecer inmóviles, con los dedos crispados sobre nuestros muslos, con los rostros desnudos llorando cara a la música.</p>
REGISTROS DISTINTOS, PERO NO TOTALMENTE SEPARADOS	
<p>39. Contenido de pensamiento recibido en la audición de una pieza de música.</p>	<p>39. Contenido de pensamiento articulado en un pedazo de lengua nacional adquirida.</p>
<ol style="list-style-type: none"> 1. Hay algo mucho más que una desproporción, algo de no contemporáneo, de desfasado, de anacrónico, de intransportable entre estos dos pensamientos. 2. Incluso si estos contenidos de pensamiento se expresan uno y otro de modo directo al oído humano, hablando con propiedad no son contradictorios, son <i>anti-páticos</i>. El uno parte del puente del navío, el otro proviene de alta mar. 3. Se trata de dos medios de los que el cuerpo humano maduro y genital es la pobre y extraña y frágil y solitaria y mortal orilla. 4. Vida acuática y vida atmosférica se desunen durante el nacimiento. Vida de larva – casi un pez- y vida de mariposa –casi un pájaro-. 5. Casi un pez, casi un pájaro: éstas son también las figuras de Butes y de las Sirenas. 	
REFLEXIONES DE QUIGNARD FRENTE A LOS DOS REGISTROS	
<ol style="list-style-type: none"> 1. Oliver Messiaen, en el corazón del siglo XX, escribió: «Los pájaros son los músicos más grandes del planeta». Repetía que «pájaros y pájaras» eran los «maestros de los hombres». Que representaban los «testigos naturales de la musicalidad absoluta en la evolución a lo largo del tiempo». 2. Tal vez Butes tiene razón. 3. Quizá hay que volver la espalda a la música órfica, occidental, tecnológica, popular. 4. Quizá hay que dejar lo que hace remar sobre el banco de los remeros. 5. Quizá hay que alejarse de la eficacia sonora excesiva. 	

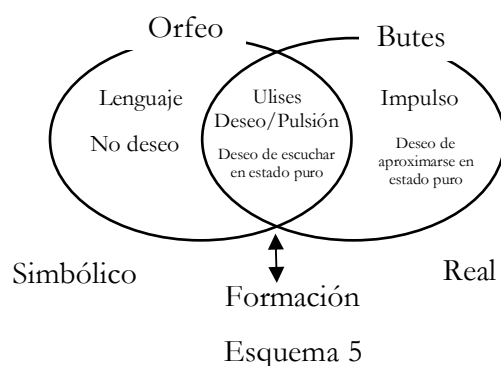
6. Quizá hay que apartarse del «ruido del plectro».

Cuadro 3.

La clasificación expuesta en el cuadro anterior echa por Quignard en el primer capítulo del libro, es clave para entender, no solo los capítulos siguientes donde desarrolla toda su reflexión sobre la música de las Sirenas y Butes que es su tema central, sino que también, nos ayuda a comprender la estructura de la música en relación con el sujeto en la esfera de la formación, que es lo que aquí se propone. Que existan estos «dos tipos de música» con estos personajes o mitemas como diría Leví-Strauss, no quiere decir que cada una produzca su propio sujeto indistinto del otro, ni mucho menos que no tengan nada que ver el uno con el otro. Si esto fuera así, todo lo expuesto anteriormente no tendría ningún sentido y sería contradictorio con la explicación de lo expuesto en los esquemas. Lo que se ha venido analizando hasta aquí con estos esquemas, es que, es posible discriminar un componente estructural en la Música (toda música) que produce un sujeto dividido, es decir, una parte musical originaria que es pre-musical a lo humano y que deviene en las dos formas musicales o registros cuyas características definen la configuración de ese sujeto gracias a la música. Ahora, llama la atención que esas dos concepciones estructurales de la música tengan tres personajes que actúan e interactúan distinto frente a los dos registros, asunto que es pertinente considerar en este estudio y que el lector podrá analizar en detalle en cada numeral del cuadro, pero, antes, aquí hay que hacer una proposición a esta perspectiva de Quignard, pues como se vio antes, no serían dos tipos de sujetos que en relación con la música se ubican cada uno en su registro. Ulises, Orfeo y Butes son personajes que representan una complejidad formativa (por donde pasa el sujeto) que al encuentro con la música deviene en sujeto, pero en realidad uno de los tres personajes mitológicos es el que está en medio de esa tensión de los dos registros (Butes-Orfeo) y ese es Ulises. Para este estudio, el análisis del Ulises se vuelve pertinente, pues como se dijo antes, está en el registro órfico, pero escucha a las Sirenas. No está parado totalmente en uno de los dos registros y por tanto es el personaje que representa el efecto de la tensión entre registros, es decir, el sujeto formado.

Ahora bien, el numeral 20 de la clasificación hecha en el cuadro 3, es el punto central sobre el cuál versa este capítulo. Como se dijo antes, se trata de dilucidar el porqué del encantamiento o hechizo del canto de las Sirenas, que se ha caracterizado aquí como un residuo que se manifiesta

como síntoma en la intersección del lenguaje con la música, que en el caso del relato mítico se está analizando a partir de las categorías de los dos registros. Llegados hasta aquí, se dirá pues que los registros expuestos se manifiestan en la formación del sujeto como realización del deseo y la pulsión. Recuerdese que se dijo que la fórmula de Quignard para la Música se configuraba como impulso, un componente que el escritor francés categoriza en cuatro principios: llamada, conminación, dinamismo y empuje. Categorías que toma claramente de su análisis de Butes en relación con las Sirenas, o sea, el registro de las Sirenas. Por eso, para Quignard la categoría «deseo» se cumple tanto para Ulises como para Butes, pues Butes es la representación del registro puramente pulsional en tanto impulso (lo que lo lleva a lanzarse al agua, hacia la muerte), el que lleva la música originaria, y en Ulises es la manifestación o realización del sujeto que están entre ambos registros: el de las Sirenas y el órfico, que no puede tener el impulso por cuanto Orfeo superpone su música salvífica al canto de las Sirenas, y, por tanto, no se da la realización deseante hasta que hay un sujeto que experimenta la contraparte. Desde este punto de vista, el registro órfico per sé no representa ni el impulso ni el deseo. Solo hasta que aparece un sujeto, es decir, un Ulises, es que el registro órfico forma parte de la composición deseante, pero se queda ahí, en ese límite del *no-deseo* y *el deseo*, no pasa por el impulso, aunque haya efecto de pulsión. Por consiguiente, la formula quignardiana de la música no es más que la base de la composición del deseo que surge como efecto de la intersección entre los dos registros, es decir, la intersección da a luz al sujeto. El sujeto es consecuencia, no propósito. El sujeto se forma en la tensión de la fórmula que está entre el no-deseo y el impulso, o sea, el deseo y la pulsión. Por tanto, el residuo que se manifiesta como síntoma en esta estructura, no es determinístico sino estocástico. El sujeto formado juega, apuesta, y a la vez, calcula, mide; por un lado, asegura, por el otro se arriesga, pero esa condición de sujeto determinada por probabilidades (por paradójico o contradictorio que suene) es lo que hace al sujeto, pues exactamente, desde aquí es posible afirmar que el sujeto es por definición, contradictorio. Es un Ulises que no puede ser totalmente un Orfeo, pero tampoco un Butes.



Para el caso de Butes, la inclinación humana al objeto de su deseo está caracterizada más como impulso en su realización personal. Quignard utiliza la palabra deseo, pero aquí, para claridad del lector, el deseo de Ulises frente al deseo de Butes no equivale a lo mismo. El deseo de Ulises está supeditado al acto: estaba advertido por Circe, toma precauciones, se hace amarrar al mástil, tapa con cera los oídos de los otros argonautas, es decir, cede a su deseo, pero hasta cierto punto, pone un límite, pues Ulises no quiere asumir la muerte. Gracias al lenguaje deviene una dimensión simbólica que configura el deseo reprimiendo la pulsión. En cambio, el deseo de Butes se superpone al acto: se lanza al mar, abandona el barco, va hacia la muerte, es decir, cede a su deseo, pero va más allá del acto mismo, es intempestivo, no hay límite, asume la muerte. Gracias a ese impulso de arrojar-se hacia la muerte deviene una dimensión *real*¹⁸ que configura el deseo sin ninguna represión, sin ningún límite. Ulises no quiere morir, en cambio a Butes no le importa morir. Esto es muy metafórico, por supuesto, dado que se está hablando en clave del relato mítico de los griegos, Homero y Apolonio en este caso, y a la vez literario de Quignard, pero aquí se ve claramente una diferencia conceptual importante en la configuración de la realización del sujeto frente a su deseo, y esto es estructural en el análisis de los registros. En esta

¹⁸ En el sentido lacaniano de los tres registros: real, imaginario y simbólico. Por efecto de la línea en que se viene tratando la investigación, no se entrará en detalle por cada registro de la teoría de Lacan dado que no es pertinente entrar en otra teoría para que el lector entienda los conceptos tratados aquí, al menos por ahora. Los términos de Lacan ayudan a entrar en relación con los registros abordados en el análisis de Quignard, pero no quiere decir que deriven de ahí. Para esta teoría, el registro imaginario, si bien puede ser desarrollado, no es pertinente hasta el momento para esta etapa inicial de análisis sobre el sujeto en la obra de Quignard.

perspectiva, desde el registro órfico, lo que está en juego es la realización del deseo sin tocar el impulso, es decir, sometiendo a la pulsión, pero desde el registro de las Sirenas lo que está en juego es la realización del deseo sucumbiendo al impulso, sin poner límite, sin reprimirse. Por tanto, en las modalidades de satisfacción del sujeto hay dos realizaciones estructurales importantes: el deseo y la pulsión que están constantemente en tensión entre dos dimensiones donde el sujeto se satisface: la una con arreglo a reprimir el deseo, inclinarse hacia el registro órfico, hacia lo simbólico; y la otra con arreglo a sucumbir al impulso, inclinarse hacia el registro de las Sirenas, el de Butes, hacia lo que se ha llamado «real». Dos dimensiones que por ahora nos sirven para esclarecer los registros expuestos en el cuadro

Como se desarrolló anteriormente, la fórmula o axioma quignardiano, ese componente estructural de la Música está definido en cuatro partes fundantes (llamada, conminación, dinamismo, empuje) y es un componente impulsivo, es decir, que todavía no se realiza en la esfera del lenguaje, pero toca al sujeto debido a la intersección entre ambas partes (música-lenguaje) como se vio en los esquemas del 1 al 5. Aquí ya se tiene una visión más amplia de lo que subyace al residuo producto de la intersección. La música, no es un producto, ni tampoco un efecto. Se deviene sujeto porque hay música y lenguaje, pero ese sujeto queda dividido, hay un efecto de la relación: Butes, Ulises y Orfeo son la manera de mostrar los efectos que devienen en la formación del sujeto. No se trata de ver si la música de las Sirenas (Butes) es mejor que la órfica (Orfeo) o la postura del oyente reprimido (Ulises) es la que mejor representa la relación, sería una mala lectura de la obra de Quignard. De lo que se trata es de entender por qué estos tres personajes representan lo que para los griegos y el escritor francés es la música en su totalidad, en cualquier parte del mundo, en cualquier época y cómo se crean sujetos en relación con ella. Recuérdese que la reflexión de Quignard se dirige a la música, no al sujeto. Su interés es mostrar esa estructura de la música que crea sujetos, por tanto, los tres héroes mitológicos de la música griega no hablan de tres tipos de sujetos, ni tampoco de dos tipos de música totalmente separadas u opuestas. Los tres héroes mitológicos son la manera de explicar, no solo la estructura elemental de la Música sino también como confluye o interviene ésta en la estructura del sujeto cuando se relaciona con ella: las dos concepciones musicales expuestas por Quignard, los

registros, no dan cuenta de la música hecha por el sujeto formado sino de los *efectos* que devienen en la manera como el sujeto se relaciona con la música una vez es tocado por ella¹⁹.

Los efectos

Ahora, es necesario para este análisis ahondar un poco más en la modalidad del oyente que se amarra al mástil para no ir hacia la muerte, hacia las Sirenas, es decir, la formación del sujeto [no de sujetos] que está en tensión entre los dos registros. El sujeto que intenta descaminar, pero no puede, o no debe sucumbir, el Ulises que está entre Butes y Orfeo, entre la animalidad y lo humano, entre el impulso y la moderación, entre la locura y la cultura, entre el silencio y el habla. En otras palabras, la pregunta por lo que hace el sujeto. No en un sentido de su papel en el mundo, o sus propósitos y proyectos como sujeto formado, pues ya se vio con Antelo que la cuestión de la formación no va por ahí. Es la pregunta por los efectos de ser parte de la estructura de la condición humana donde la formación se desarrolla. En este sentido, volviendo a Antelo, la formación, al expresarse en lo incalculable, refiere a efectos de la *praxis* del sujeto que, como Ulises, hace parte de dos registros de los que no puede prescindir, y actúa con arreglo a sus deseos y pulsiones, más que a sus propósitos. No quiere decir que el sujeto no pueda tener propósitos y proyectos, y actuar en consecuencia, pues precisamente, porque hay formación es que pueden existir tales propósitos, pero hay algo en el proceso formativo que escapa a aquello que puede ser medido, calculado y proyectado. El sujeto solo es formado en la medida que tiene que lidiar entre lo que implica estar en la estructura de los registros. Por eso, Ulises para lograr su objetivo (llegar a Ítaca) tiene que vérselas con su deseo de escuchar a las Sirenas sin descaminar, sin asumir la muerte. ¿Por qué Ulises es la representación del sujeto formado?,

¹⁹ Esto explica las dos últimas partes del cuadro 3 tituladas: *Registros distintos, pero no totalmente separados* y *Reflexiones de Quignard frente a los dos registros*, que son las últimas líneas del capítulo I del libro. El hechizo de las Sirenas es lo que la música occidental ha combatido durante siglos, y a lo cual, Quignard, dada su postura reflexiva hacia el sujeto en relación con la música, cuestiona esa tradición órfica que ha opacado por mucho tiempo la tradición sirenáica en el pensamiento musical en occidente. Pero esto sería materia de otro trabajo investigativo, que no deja de tener relación con lo que se está tratando aquí, y que abre nuevas preguntas sobre el papel del sujeto en el pensamiento musical occidental, pues, la crítica de Quignard a la música occidental tendría que ver más con los efectos que con los modos en que el pensamiento musical occidental se ha desarrollado.

porque tiene algo que no tienen los demás argonautas que van con él: *consciencia deseante*. Es conminado y a la vez salvado por Circe para vencer a las Sirenas, es decir, Circe le “inyecta” deseo de escuchar a las Sirenas, pero a la vez le advierte que, para no morir (que es no caer en la pulsión, que sería el momento intempestivo a descaminar y asumir la muerte) debe canalizar ese deseo hacia el no-deseo, evitar la pulsión a toda costa, o sea, trabajar, encontrar una técnica que le haga encontrar la manera de pasar al otro lado una vez escuche a las Sirenas, como diría Antelo, Circe es la representación de lo que se juega frente a la formación, lo incalculable: Ulises conminado deseando escuchar a las Sirenas y a la vez amarrado, trabajando en la técnica perfecta que no le dejará caer en el impulso y lo convertirá en un héroe. Esa parte que bien puede decirse que es la *condición humana* en todo el sentido de la palabra, es muy importante, porque como se verá más adelante, esa condición es una representación de los efectos que se producen una vez el sujeto pasa por el efecto formativo. El trabajo, representado por la técnica, y lo formativo en tanto efecto, representado por eso incalculable que solo un Ulises es capaz de lograr. Desde esta perspectiva, lo que hace a Ulises un héroe, no es haber llegado a Ítaca, pues sus compañeros también cumplieron el propósito; lo que lo hace héroe es su trabajo técnico de atarse al mástil, tan bien hecho que su deseo no logra descaminarlo hacia el impulso de morir. Pero antes de dar tratamiento más de cerca a este aspecto de Ulises entre lo técnico y lo impulsivo configurado como pulsión y deseo con arreglo a efectos, primero consideremos lo siguiente:

		Fuente sonora	
		Registro animal/humano Femenino	Registro exclusivamente humano viril Masculino
Asumir la muerte	Sí	Butes	Ulises (escucha a las Sirenas)
	No	Ulises (amarrado)	Orfeo

Esquema 6

Como se ve, en el esquema 6, el hechizo del canto de las Sirenas (caso de Butes) que es sucumbir hacia la muerte, no está del todo resuelto en lo que se ha llamado efecto formativo. Hay un aspecto de la relación que no queda del todo resuelta. Tres héroes mitológicos en relación con la música, pero cuyas modalidades de satisfacción sucumben ante dos aspectos fundamentales para entender lo que está pasando en la escena del hechizo del canto de las Sirenas: la muerte y lo femenino-masculino²⁰. Tenemos a un Butes anonadado por lo femenino, la música de las Sirenas, que escucha el canto y asume la muerte, salta del barco, la música de las Sirenas que representa un canto animal y femenino a la vez (Sirena= mujer-ave), es decir un híbrido entre lo animal y lo humano; un Orfeo masculino, exclusivamente humano que no escucha el canto, su música no es la de la voz sino la de su instrumento, viola, opaca, anula el canto femenino de las Sirenas pues superpone su música de lira y por tanto no asume la muerte; y un Ulises que escucha el canto, al igual que Butes se deja anonadar, hechizar de lo femenino pero no asume la muerte porque se ha hecho atar al mástil del barco para no morir. Aquí es importante aclarar que, el tema de la muerte desde esta lectura, no es meramente existencial²¹, aunque eso puede ser acertado. Más bien, se quiere que el lector considere que la muerte, al estar en *tensión* en la formación del sujeto, es decir, entre los dos registros, manifiesta unas dimensiones caracterizadas aquí a la manera de Lacan como la simbólica y la real, que solo es posible entre sujetos gracias al lenguaje, o sea, al registro órfico, y a la música, o sea, el registro de Butes. Estas dimensiones, desde lo que se ha venido analizando en torno a la música, muestra, no solo una requisición sino un espectro de lo que quiere decir que el sujeto pase por la muerte. El espectro de la muerte desde la estructura del sujeto es tanto simbólico como real porque Ulises no muere, aunque sea mortal, y como lo muestra el relato, Butes y Orfeo tampoco. Entonces, ¿qué quiere decir que la muerte esté en tensión en la estructura del sujeto sin que llegue a realizarse?, ¿Por qué Ulises tiene que trabajar para no morir haciéndose amarrar al mástil mientras que Butes y Orfeo no? Precisamente, lo que muestra el esquema 6 es que la muerte más que un requisito por donde

²⁰ Ver el cuadro 3, primera parte, numeral 15 de ambos registros. Para Quignard, el registro de las Sirenas, el de Butes, está representado desde los griegos por lo femenino, y el registro órfico, por lo masculino. Dos registros que expresan lo representado en el esquema 6. Ver Quignard, P. (2019). *Butes*. Sexto Piso: Ciudad de México. pp. 12-13.

²¹ Lo existencial entendido como un sujeto consciente que va a morir en algún momento, y, por lo tanto, su vida es una reflexión constante sobre esa condición de mortal y que toma decisiones en consecuencia.

pasa el sujeto, es el espectro por donde la dimensión simbólica y real del sujeto se configura, pues está más allá del plano corpóreo de su condición humana. Un ejemplo de ello puede representarse de la siguiente manera: cuando los sujetos escuchan Bach, Beethoven, Chopin, Wagner, etc., lo que pasa ahí es que, estos músicos que ya murieron hace siglos, siguen vivos gracias a su música. Para el que los escucha no han muerto, aunque ya no estén en cuerpo. Son héroes a la manera de Ulises, que trabajaron arduamente para no morir, para de algún modo trascender su condición de mortales, es decir, dentro de la dimensión simbólica hay una prolongación del sujeto, eso que se ha llamado trabajo. Lo que está “más allá de la muerte”, la prolongación simbólica, es posible gracias al trabajo del sujeto sobre la muerte, por eso Ulises no muere y puede decirse, gracias a la dimensión simbólica, que aún no ha muerto, pues se sigue hablando de él. De la misma manera, puede representarse el ejemplo con científicos, filósofos, artistas y maestros de todo tipo, incluso, nuestros familiares, amigos y por qué no enemigos, personas que han sido importantes para nuestra formación. Desde aquí, eso que se suele llamar *legado* es precisamente la manifestación de ese aspecto de la formación del sujeto que tiene que ver con esa dimensión simbólica representada entre el trabajo y lo impulsivo en la relación del sujeto con la muerte. Este punto se irá esclareciendo más de aquí en adelante.

Según el esquema 6 que se está analizando, Butes asume la muerte, pero queda el interrogante del Butes que, una vez arrojado al agua, a la muerte, es salvado por la diosa Cipris²². Entonces, surge la pregunta: ¿Qué nos quiere decir Apolonio con un héroe que asume la muerte, pero que no muere por un acto divino, que también es femenino?, ¿acaso, la condición para morir no es precisamente el canto anonadador y hechizado de las Sirenas? Según el relato, todos los marineros que sucumbían al canto morían al asumir la muerte, pero solo Butes fue salvado por Cipris, aun habiendo asumido la muerte también: “Apolonio escribe: los pájaros iban ya a *arrebatarse el retorno* (νόστον ἀπὸ θῶν) cuando Cipris lo arrancó de las olas” (Quignard, 2008, p.8). Butes no muere, al igual que Ulises y Orfeo. Aquí es importante subrayar que Butes salvado es un personaje totalmente distinto, esa acción salvífica de Cipris lo transforma en otra cosa, no es

²² Según Apolonio, aunque otros historiadores como Eustacio de Tesalónica, *ca.* Siglo XII d.C., nombra a Afrodita como la diosa que salvó a Butes de la muerte. Al parecer son la misma diosa, por ende, Quignard la nombra como la “Afrodita de las Olas” (Quignard, 2008, p.9).

el mismo Butes, pues el Butes que se arroja hacia las Sirenas tiene una característica que es asumir la muerte, pero Cipris, la “Afrodita de las olas” lo salva, y aunque Quignard no se detiene en esto, es pertinente tenerlo en cuenta, pues el Butes argonauta una vez es salvado no retorna a su lugar de origen. Quignard (2008) lo describe así:

Butes vuela en los brazos de Cipris. Está pegado a ella. La penetra. Cuando Cipris con Butes en sus brazos llega a la altura de la Isla de Sicilia, lo arroja al mar. Lo instauro como el que se zambulle en el cabo Lilibeo. (...) Butes fue arrancado de las olas por Cipris. Cipris es la Afrodita de las olas”. (pp. 8-9)

Y, el *Diccionario de Mitología griega y romana* de Pierre Grimal²³ publicado por primera vez en 1951, lo describe del siguiente modo refiriéndose a Afrodita y no a Cipris de acuerdo con otras versiones del relato: “Solo uno de ellos, Butes, llegó a nado hasta las rocas de las encantadoras; pero Afrodita lo salvó instalándolo en Lilibeo (hoy Marsala), en la costa occidental de Sicilia” (p. 50). Es de anotar también, que Grimal expone tres acepciones de Butes dentro de la mitología griega antigua, de las cuales la tercera es la del Butes que estamos tratando aquí desde el análisis de Quignard. Del Butes argonauta, Grimal (1951) describe: “Sobre Butes el argonauta, fundador de la ciudad de Lilibeo, en Sicilia” (p. 75). Como se ve en la descripción de Grimal, Butes una vez salvado ya no es un argonauta, ahora es el fundador de una ciudad, podría decirse, desde la dimensión simbólica explicada más arriba, que Butes se inmortaliza, no asume más la muerte, pero precisamente construye una ciudad. Ese trabajo, de construir, fundar una ciudad, es lo que lo inmortaliza si consideramos la dimensión simbólica del relato. La diferencia con Ulises es que para salvarse hubo que *decirle*, es decir, en el lenguaje fue posible su salvación. Circe le dijo a Ulises que tomara precauciones, lo advierte, tiene que trabajar primero para salvarse. Al contrario de Butes que una vez salvado ya entra en la dimensión simbólica para luego trabajar, construir una ciudad. Ulises podría no haber hecho caso a las palabras de Circe, pues al fin y al cabo eran solo palabras, todo se resolvía desde el lado órfico que es el registro que produce la dimensión simbólica. En cambio, la salvación de Butes es contra su voluntad y por tanto contra la palabra, todo se resolvía del lado del impulso que no da lugar a la reflexión, a la precaución, a la prudencia,

²³ Historiador y latinista francés. Fue miembro de la Escuela francesa de Roma y profesor de la Sorbona.

Butes estaba inmerso en la dimensión real. Entonces, Ulises bien podría no haberse puesto a trabajar para sucumbir a su deseo y haberse tapado los oídos como el resto de los argonautas, pero dada esa estructura expresada en el esquema 6 entre los dos registros, Ulises juega con la tensión que le produce estar entre ambos, trabaja con su deseo y la advertencia, con el impulso y la prudencia, con la provocación producida por Circe, la seducción del registro femenino, aspecto que se tratará en seguida.

Como se ha visto, lo curioso, en el relato, es que Ulises también es salvado casi a la manera de Butes, por cuanto la diosa Circe (mujer también, lo femenino) antes de que este partiera a la expedición con los argonautas, le advierte sobre las Sirenas, y, es más, no solo le advierte, sino que también lo empuja a escuchar el canto y tomar todas las precauciones para que no asuma la muerte cuando lo escuche. Así lo narra Jean Pierre Vernant²⁴ (2004) en una conferencia sobre los héroes de la antigüedad titulada *Ulises/Perseo. Breve conferencia sobre los héroes de la antigüedad*, del siguiente modo:

Circe le dijo a Ulises: «Ten cuidado, si pasas por delante de las sirenas —y tu camino te conduce a ellas— y las escuchas; si oyes lo que dicen, estás perdido, estás muerto. He aquí entonces lo que vas a hacer: calentaras cera de un panal de abejas y harás con ella bolitas que pondrás en los oídos de todos tus marineros, para que no oigan nada. Pero tú, ¿supongo que querrás oír las pese a todo?». «Sí», dijo Ulises. (p.68)

Cómo se ve, Circe, que es una diosa hechicera, también salva a Ulises de la muerte, solo que lo hace mucho antes que Cipris. El asunto aquí es que Butes alcanza a asumir la muerte, mientras que Ulises no, pero ambos sucumben al canto. En el caso de Orfeo, ni lo uno, ni lo otro; tiene un instrumento, está al mismo nivel de las Sirenas, ellas tienen el canto, Orfeo su lira. Es el único inmortal de los tres, por eso la música de las Sirenas no lo toca, no puede asumir la muerte. Va a la expedición, precisamente porque es el héroe que salva a sus compañeros mortales de la música de las Sirenas, pero su música, como se vio anteriormente, es totalmente humana

²⁴ Filósofo e historiador de la Grecia Antigua. Fue profesor del College de France. Su campo de investigación fue la mitología griega (1914-2007).

representada por lo masculino. Aquí es preciso señalar, que cuando Quignard usa las categorías de lo femenino y masculino, no está hablando de mujeres y hombres. De acuerdo con la argumentación dada hasta aquí, lo femenino y masculino son categorías o principios que subyacen a una estructura compositiva en la tensión de dos registros que producen al sujeto dada su intersección. En esta teoría, lo femenino y masculino no son una caracterización de género sino de estructura de la condición humana. Ahora bien, el asunto aquí es, que Ulises no llega a ser héroe si no es por Circe, ese registro femenino. Circe, lo provoca, lo seduce, pues el tono narrativo de Vernant muestra precisamente eso cuando dice “pero tú, ¿supongo que querrás oírlos después de todo?”, a lo que Ulises una vez de haber escuchado a Circe contesta afirmativamente. Esa pregunta doble-intencionada y provocadora es la que atrapa a Ulises, la que lo lleva a ponerse a trabajar para no morir. Las palabras seductoras de Circe lo han insertado en el registro del que no puede escapar si quiere ser héroe, es decir, Ulises no es un héroe porque él lo ha decidido así solamente. Es héroe por las palabras de esa voz que lo ha conminado por quién lo empuja a la heroicidad, por tanto, es un héroe promovido tanto por la conminación (registro femenino), la seducción, como por su aquiescencia (registro masculino), su consentimiento. Es ese juego entre la conminación y la decisión ergo es preciso decir que Ulises se forma sujeto a partir de aquí. Antes, no había formación porque Ulises no conocía el registro femenino; como diría Lévi-Strauss, faltaba el mitema de Circe, de la música de las Sirenas, de ese lado que hace que Ulises tenga que trabajar para alcanzar su heroicidad.

CONSIDERACIONES FINALES

LA MÚSICA COMO CONCEPTO PARA UNA TEORÍA DE LA FORMACIÓN DEL SUJETO

A modo de propuesta, esta investigación se propone desarrollar las bases para una teoría del sujeto que parte de dos nociones centrales: la música y la formación. Se hace énfasis en la música como concepto principal, no porque sea más importante o relevante para la teoría, sino porque introduce una novedad. Una novedad aportada directa o indirectamente por Pascal Quignard en toda su obra sobre la música, no solamente *Butes*. Se ha tomado aquí a *Butes* porque es la obra que de algún modo resume el pensamiento musical y filosófico de Quignard, y da las bases para repensar al sujeto y la formación desde ahí. Se considera que la obra de Quignard en materia de filosofía de la música es novedosa, aporta una nueva manera de abordar la música como concepto filosófico y abre la perspectiva para entrar en diálogo con otras disciplinas en relación con la música también. En este caso, ha sido pertinente abordar la filosofía de la música de Quignard en relación con una teoría de la formación y del sujeto, por ende, se han tomado los estudios de otros pensadores de la música y el sujeto como Claude Lévi-Strauss, Estanislao Antelo, Enzo Restagno, entre otros.

Se sugiere aquí que, la *música* como concepto para una teoría de la formación del sujeto, parte de unos principios o reglas que bien están soportados en otras teorías cuyos principios son concomitantes a estos. Si se parte de principios o reglas de juego para analizar la teoría, quiere decir que hay una base estructural que la soporta. Por tanto, la música aquí entendida no es una mera expresión cultural, individual, lingüística, matemática o artística con arreglo a propósitos, productos, fines y proyectos. Como lo demuestra Quignard, la música es una parte de la estructura del sujeto con arreglo a la formación, es decir, su estructura compositiva funda aspectos del sujeto que no pueden darse de otra manera que no sea por la música. Por eso, la yuxtaposición del lenguaje y la música como intersección es fundamental para entender el análisis, pues no hay otra cosa que pueda equipararse a la formación del sujeto por fuera del lenguaje que la música, y en este sentido, ya hay una tesis fundamental en Quignard que no se puede dejar en el tintero: lenguaje y música son constitutivos.

REFERENCIAS

- Antelo, E. (2010). “Notas sobre la incalculable experiencia de educar. En *Educación: Ese acto político*. G. Frigerio y G. Diker. Entre ríos Fundación La Hendija: Paraná, Argentina. Pág. 173-183.
- Bajtín, M. (1982). “El problema de los géneros discursivos”. En *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI: México. Pág. 248-293
- Benveniste, É. (1999). *Problemas de lingüística general II*. Siglo XXI: México.
- Bernstein, B. (1990). *The structuring of pedagogic discourse. Volume IV. Class, Codes and Control*. Londres: Routledge.
- Bourdieu, P. (2003). *El oficio del científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Anagrama: Barcelona.
- Grimal, P. (1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós: Barcelona. España.
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Antropología estructural*. Paidós: Barcelona.
- Lévi-Strauss, C. (1994). *Mirar, escuchar, leer*. Siruela: España.
- Lévi-Strauss, C. (1996). *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica. México, D.F.
- Lévi-Strauss, C. (2002). *Mito y significado*. Alianza: Madrid.
- Martinet, A. (1969). *La lingüística. Guía alfabética*. Anagrama: Barcelona.
- Quignard, P. (2019). *Butes*. Sexto Piso: Ciudad de México.
- Restagno, E., Brauneiss, L., Kareda, S. (2017). *Conversaciones con Arvo Pärt*. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Templo en el oído.
- Zuleta, E. (2010). *Educación y democracia: un campo de combate*. Compilación y edición: Hernán Suárez y Alberto Valencia. Maquetación actual: Demófilo. Omega. Biblioteca Libre.
- Vernant, J.P. (2010). *Ulises/Perseo. Breve conferencia sobre los héroes de la antigüedad*. Paidós. Barcelona, España.