

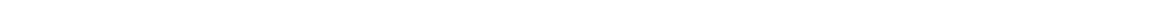


**CREAR, UN ESTAR SOBRE EL CAOS
COMO UN PRINCIPIO GENERADOR
DE ORDEN**



Boris Alvarado

Espacio Sonoro nº 52. Septiembre - Diciembre 2020



CREAR, UN ESTAR SOBRE EL CAOS COMO UN PRINCIPIO GENERADOR DE ORDEN

BORIS ALVARADO

Abstract

Se trata de los fundamentos del caos en un sentido radical, y de su convergencia entre la indagación por la música y la pregunta por el carácter de la creación en el arte como un problema de la filosofía y no solamente de la estética. Y así, la cuestión del caos se hace transversal en la obra y concepto del filósofo francés Gilles Deleuze (1925-1995). Es universo y virtualidad caótica, fuerzas de caos y obra de arte, otro orden y multiplicidad, fuerzas de caos como condición del pensar, función que revela la presencia de la ciencia, el arte, la política y la filosofía, considerando que toda la filosofía de Deleuze se construye atravesando un constante caos-cosmos, un caos compuesto y no preconcebido. Una realidad asignificante, que se visibiliza desde el devenir y acontecer de la creación. En este sentido, el caos se confunde con un cosmos ilimitado en cuyo seno se formarían múltiples mundos y así considerar que estamos en medio del caos, o bien que el caos está en medio de nosotros y por lo mismo ese caos, como diría Deleuze, es un movimiento que nos dinamiza de manera activa en los procesos de creación y donde intentamos trazar planos en el caos con él, y no sobre él, para luego agenciar artistas que devienen creadores.

Palabras claves:

Deleuze, caos, concepto, creación, música, composición.

I

La creación musical territorializando en la propia tierra del caos

Un niño en la obscuridad, presa del miedo, se tranquiliza canturreando. Camina, camina y se para de acuerdo con su canción. Perdido, se cobija como puede o se orienta a duras penas con su cancioncilla. Esa cancioncilla es como el esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante, en el seno del caos. Es muy posible que el niño, al mismo tiempo canta, salte, acelere o aminore su paso; pero la canción ya es en sí misma un salto: salta del caos a un principio de orden en el caos¹.

Hablamos con ello de la creación, como ese “acontecimiento fundamental” y siempre presente que nos permite “territorializar” en la propia “tierra” del caos. Esto es nuestra propia mortalidad que nos constituye, se estabiliza y nos abre luego el “mundo” posible por hacer, para así “agenciar” el deseo y construir significaciones, islas de significaciones en que podamos “fugarnos al cosmos” de múltiples maneras creativas. Y precisamente en ello, es evidente que siendo mi interés la composición musical en mi tarea de compositor, los fenómenos de la creación sobre el arte, la música y la creación propiamente tal, sumado a los mecanismos que intervienen en ella, la práctica de una adecuada didáctica para su enseñanza y, finalmente, el expresar mejor este acto desde una forma que recorra cada parte de él, será el camino en que uno acceda al “agenciamiento” sensorial creativo que deviene en obra desde un pensar que entienda la obra por crear desde sí misma (en su propia materialidad), y no a partir de una clásica metafísica que desde una teoría estética que pretende decir lo que es el arte, pero siempre “por fuera del arte mismo” y que por lo general, elimina tanto la sensación como la materialidad de la obra.

Entonces decimos que se trata fundamentalmente en ese crear, de un estar sobre el caos como un principio generador de orden, desde donde acontece la creación y

¹ Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI: *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 2000, p. 318.

especialmente en la música, pues desde nos encontramos situados en un abismo que germina un movimiento que en el propio caos agencia creación artística. Y, he aquí como Deleuze y Guattari, en su *Meseta 10*, sobre el *ritornello* de *Mille Plateaux* (1980), nos mientan descriptivamente el “acontecer mismo” del acto de creación o mejor dicho “producción” del hombre; en donde ese niño, que es cualquier niño, tiene que por miedo cantar para “conjurar la oscuridad”, aquello que no se puede ver, donde la mirada solo encuentra la noche, la oscuridad, y con ello lograr domar ese caos como un germen que lo estabiliza para que adquiriera un cierto centro, un cierto orden, un cierto camino, un cierto “territorio” desde donde luego, se pueda habitar más seguro².

En ese centro, podemos ver la creación como ese “acontecimiento fundamental” y en palabras de Guattari: «Las líneas de fuga son casi lo mismo que los movimientos de desterritorialización: no implican retorno alguno a la naturaleza, son puntos de desterritorialización de los dispositivos [*agencements*] de deseo»³.

Y así, la cuestión del caos se hace transversal en la obra de Deleuze, es universo y virtualidad caótica, fuerzas de caos y obra de arte, otro orden y multiplicidad, fuerzas de caos como condición del pensar, función que revela la presencia de la ciencia, el arte, la política y la filosofía, considerando que toda la filosofía de Gilles Deleuze (1925-1995), se construye atravesando un constante caos-cosmos, un caos compuesto y no preconcebido. En este sentido, el caos se confunde con un cosmos ilimitado en cuyo seno se formarían múltiples mundos y así considerar que estamos en medio del caos, o bien que el caos está en medio de nosotros y por lo mismo ese caos, como diría Deleuze, es un movimiento que nos dinamiza de manera activa en los procesos de creación y donde intentamos trazar planos en el caos con él, y no sobre él, para luego agenciar artistas que devienen creadores.

Esta es la idea central que se nos plantea, en otras palabras: «El artista trae del caos unas variedades que ya no constituyen una reproducción de lo sensible del órgano,

²“(…) La transición entre orden y desorden tiene un fondo complejo, a tal punto que, muchas veces, es difícil, si no imposible, definir independientemente los elementos a partir de los cuales se genera el orden. Estos elementos dependen de características globales, y las características globales de los elementos. No vivimos en el mundo unitario de Parménides ni en el universo fragmentario de los atomistas. Es la coexistencia de los dos niveles de descripción lo que nos aboca a la conflictiva situación que percibimos en las ciencias e incluso, diría yo, en nuestras propias vidas” Véase Ilya PRIGOGINE: *¿Tan sólo una ilusión? Una exploración del caos al orden*. Barcelona: Tusquets Editores, 2009, p.176-177.

³ *Op.cit.* p.125.

sino que erigen un ser de lo sensible, un ser de la sensación, en un plano de composición inorgánica capaz de volver a dar lo infinito»⁴ El caos no hay que entenderlo como un desorden, sino que son los múltiples pliegues de la sensación. El caos es una apertura, abrir la boca para construir su categoría quedándole un hilemorfismo en donde forma y materia queda el caos como una masa informe, que no tiene orden pero que ello no implica desorden que significaría ausencia de forma. Desorden es aquello que no tiene orden, porque no tiene forma. Pero ¿qué es eso que el pintor debe deshacer? Son los fantasmas del cliché:

Se diría que los clichés están ya sobre la tela aún antes de que se la haya comenzado. Que lo peor está ya ahí. Que todas las abominaciones de lo que es malo en la pintura están ya ahí. Cézanne conocía los clichés, las lucha contra los clichés aún antes de pintar. Como si los clichés estuvieran ahí como bestias que se precipitan sobre la tela, aún antes que el pintor haya tomado su pincel.⁵

No es ausencia de forma, es una cantidad enorme de clichés, un mundo donde siempre hay materia que ha tenido una determinación, diría Hegel, siempre hay materia determinada y no abstracta. Y eso es lo que hay que “limpiar”, donde Deleuze sigue a Bacon. Pero en *Die Kunst und der Raum*, de Heidegger, el término *räumen* que significa “espaciar”, “despejar”, “abrir camino” o “quitar del paso”, lo entendemos como “lo propio del pensar”. De esta manera el *Raum* “no es una magnitud en la que están contenidos todos los cuerpos en un mismo tiempo, sino un elemento constitutivo del mundo”⁶. De esta manera el espacio no se representa, sino que “se hace”, se “produce”, y por ende se entiende existencialmente y no de manera física. Se trata de un *Raum* vital, pragmático y significativo del “estar dentro”. Somos espacio en tanto espaciamos, como dice Heidegger en *Ser y tiempo*:

“El estar dentro” significa que un ente en sí mismo extenso está encerrado en los límites extensos de algo extenso. Ambos, el ente que está dentro y el que lo encierra, están en el espacio, y lo están en el modo del estar-ahí. Sin

⁴ Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI: *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2009, p. 203.

⁵ *Ibid.* p. 42.

⁶ Martín HEIDEGGER: *El Arte y el Espacio*. Barcelona: Editorial Herder, 2009. Véase notas p. 42.

embargo, al recusar al Dasein esta forma de estar dentro de un espacio, no pretendíamos excluir principalmente de él toda espacialidad, sino tan solo abrir el camino para llegar a ver aquella especialidad que es esencial al Dasein⁷.

Para Deleuze, que sigue a Nietzsche en esto, el arte en general y su acto mismo de creación por medio de todas las artes, es un acto propio de todo hombre por el mero hecho de ser hombre y que está asentado en el carácter mismo de ser un animal afectado y constituido desde las sensaciones mismas de la realidad en la que se mueve y en las que habita. En la primera clase de composición, entendemos que la música posee sus propias coordenadas temporales, su propia síntesis del tiempo, que puede ser entendido todo su marco teórico, desde lo “sublime” en Kant, pensador que atraviesa a Schelling, Nietzsche, Heidegger, Derrida, y a todos los pensadores que arrastran un “en sí” y que son románticos con una escisión que suman en infinitud de tiempo.

Por ello, el pensamiento filosófico aparece cruzado por el arte que cumple la función de facilitar el encuentro de lo relevante, de lo que *da que pensar* –en términos de Merleau-Ponty– o lo que *fuera a pensar* –en los términos deleuzianos–. En palabras del biólogo estonio Jakob von Uexküll:

Mientras que los signos temporales acompañan cada sensación y la incorporan en la serie temporal, las sensaciones de lugar siempre son solo una parte de las sensaciones de contenido. Únicamente al tocar y al ver, somos conscientes del lugar exacto en el que estamos⁸.

Para Deleuze, no hay esencia alguna que anime nada, ni de sentido a lo sensitivo, o a las impresiones. Nos movemos en un ámbito de lo “a-significante”, “a-metafísico”, “a-metafórico”, “a-representacional”, “a-edípico”, incluso “a-gramatológico” y “a-genealógico”.

⁷ Martin HEIDEGGER: *Ser y tiempo* (1951). Madrid: Editorial Trotta, 2009, p. 122.

⁸ Jakob von UEXKÜLL: *Cartas biológicas a una dama*. Buenos Aires: Ed. Cactus, 2014.p. 65.

El ser humano, ante la infinitud y solo comparable a la experiencia kantiana de lo sublime, pone en juego lo diverso para entender lo que por sí resulta inentendible, y por ello –por esta imposibilidad– es que el pensamiento piensa; de otro modo, permanece en estado de no movimiento⁹. En Deleuze, comenzar con lo infinito no es otra cosa que lo natural al pensar problemático. El plano de inmanencia es un corte en el caos-cosmos – como diría Deleuze–, un corte de composición sin imagen preconcebida y que tiende a una imagen en su devenir que llega por el cerebro, alma, espíritu o fuerza que nos lleva a lo exterior de lo percibido.

Es ese corte en el caos lo que contrae a lo que la materia disipa, irradia, refleja, refracta o convierte.

Es en este sentido que podemos asimilar el infinito a la idea de caos, entendiendo que se configura el caos no tanto a partir de un desorden, que de hecho no lo es, sino cuanto a partir de la velocidad a la que se desvanece cualquier forma o determinación que se esboce en su interior¹⁰.

Entender, por ejemplo, ese “agenciamiento” desde la “sensación” y el “cuerpo sin órganos”, y practicarlo sin considerar ningún tipo de esencia, sino desde una filosofía que considere el “agenciamiento” como el sentido “espiritual” y animal de la creación del “cuerpo sin órganos” como el real “acontecimiento” para ver cómo es posible expresar y practicar en una vida de un compositor una escritura provocadora, perturbadora y plena de esas sensaciones que dan sentido y nos permite dar territorios que nos posibiliten habitar el caos mismo. El “cuerpo sin órganos” se expresa, se agencia en las sensaciones mismas que se materializan, que se vuelven territorio en el caos mismo de la vida y allí, en ese lugar por excelencia, el arte hace toda su entrada porque su función creativa, productora de sentido es lo que permite que el hombre pueda habitar la tierra, darle

⁹ Podemos distinguir, entonces, una perspectiva de corte antropológico que se pregunta por el modo de ser en el mundo de “un ser de carne y hueso” y que, de algún modo, parte de la observación de cómo se nos muestra el ser humano en el mundo, de la perspectiva esquemática y propia de la investigación trascendental que debe garantizar la posibilidad de la moralidad (la idea de libertad) como puesta por la razón y, en este sentido, a la razón misma como autónoma, independiente, aislada de toda sensibilidad. Si la belleza le revela al hombre que concuerda con el mundo, lo sublime lo lleva a asomarse al abismo de la discordancia.

¹⁰ En cierta medida, el caos es lo primero que vivimos sumergidos en una afluencia incesante, y como dicen en la conclusión del texto mencionado, en *Del Caos al Cerebro*: “Sólo pedimos un poco de orden para protegernos del caos. No hay cosa que resulte más dolorosa, más angustiante, que un pensamiento que se escapa de sí mismo, que las ideas que huyen, que desaparecen apenas esbozadas, roídas ya por el olvido o precipitadas en otras ideas que tampoco dominamos.” Véase *Op. cit.* p. 202.

sentido al mundo y luego fugarse al cosmos. Como dice Deleuze: «Esta espiritualidad es solamente la del cuerpo; el espíritu es el cuerpo mismo, el cuerpo sin órganos...»¹¹.

Las determinaciones son las fuerzas del caos¹², éstas son fuerzas que ejercen un movimiento y la idea articuladora de este problema es que las cosas que son, que percibimos, que nos afectan, que concebimos, que usamos, son el resultado de una fuerza que se resulta vencer a otras, es en definitiva un juego de fuerzas.

La teoría de las fuerzas en Deleuze, comienzan en un principio derivado del rizoma, es decir, las fuerzas son siempre cúmulos de fuerzas, no hay por naturaleza fuerzas solas, aisladas de las demás. Cualquier fuerza, sin importar su intensidad, sólo existe cuando se actualiza, pero no se actualiza sino en un efecto en el que se manifiesta, por ello, las fuerzas siempre tienen que ser concebidas como lo que “son”, como una relación.

¹¹Gilles DELEUZE: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002, p. 53.

¹² El caos es múltiples pliegues de sensación. Kant dice que «la forma pura de las intuiciones sensibles en general (...) se hallará en el psiquismo» donde «se intuye en ciertas relaciones toda la diversidad de los fenómenos». Véase Immanuel KANT: *Crítica del discernimiento*. Madrid: Ed. Antonio Machado Libros, 2003, p. 170.

II

La invención de lo visible

Lo propio de los escritos sobre arte es intentar conceptualizar de manera singular lo que define en tanto acto de creación a cada una de las expresiones artísticas (evitando toda generalización). Al abordar desde lo empírico, podríamos brevemente decir, la especificidad técnica de cada arte (por ejemplo, en la pintura la especificidad del color en el cuadro creado es dar a ver la sensación; en el cine la imagen *debe* dar a ver el tiempo y/o el movimiento), la intención es mostrar que creación de afectos y perceptos singularizan la existencia, es decir, “liberan” al cuerpo de su organización habitual, por esta razón el arte debe considerarse como una forma de resistencia a la homogeneidad que sostiene nuestra vida de sujetos.

Para Gilles Deleuze, el arte “resiste”, libera, si sabe desarmar la mirada (o desnudarla de sus vestidos, de los hábitos de espectador) ante el acontecimiento. En sus palabras: «El acontecimiento más común nos convierte en videntes, mientras que los media nos transforman en miradas pasivas, o lo peor en mirones. (...) No son los media, sino el arte quien puede alcanzar el acontecimiento»¹³.

La mirada es, pues, lo homogeneizado por ejemplo en la información mediática; en cambio, es lo liberado o vuelto heterogéneo por el arte de la resistencia. Y, en ese sentido, para Deleuze es fundamental denunciar las pequeñas máquinas de la sumisión, como la que opera en los medios de comunicación, que nos ata, nos impone una comunidad del sentir, y promover, contrariamente, un trabajo distinto sobre la mirada que nos libere al encuentro con los otros, deshaciendo el yugo del “nosotros” presupuesto. Por ello es necesario que la mirada adquiera una forma para llegar a ser lenguaje, pues una mirada sin forma es muda, se desvanece. Con la forma o a partir de ella es posible enseñar conocimiento y educar en la ética, forjar por ese medio una experiencia junto con otros. Todo ello requiere una especie de ascética, que no es nada evidente o reducible a los términos formales del arte.

¹³ Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI: *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. Francisco Monge. Buenos Aires: Ed. Paidós, 1995, p. 252.

Una mirada en este contexto supone el ser afectado, implicarnos “en”, dando forma a nuestra experiencia, para tener la oportunidad de explicar a los otros.

Paul Klee en su *Teoría del Arte Moderno*, capítulo III, *El Credo del Creador*, dice: «El arte no reproduce lo visible; vuelve visible. (...) Y allí, lo maravilloso y el esquematismo, propios de lo imaginario, se encuentran dados de antemano. (...) Y el dominio gráfico, por su misma naturaleza, empuja fácilmente y con razón hacia la abstracción»¹⁴.

En el asunto de lo imaginario, podemos acercarnos a Henri Bergson, quien dice: «Heme aquí, pues, en presencia de imágenes, en el sentido más vago en que pueda tomarse esta palabra, imágenes percibidas cuando abro mis sentidos, inadvertidas cuando los cierro»¹⁵.

Al momento de intentar definir la música “humana”, específicamente, Deleuze y Guattari apuntan que Paul Klee juega un lugar central: es Klee en el arte “moderno” quien ha señalado con más ahínco el problema de las fuerzas, problema esencial a todas las artes y presente en cada “época”. «Sólo, que más evidente en esta época de lo cósmico»¹⁶.

Donde el artista se ve más libre al momento de concentrarse en captarlas con sus propios medios para hacerlas sensibles: visibles y audibles; donde el artista busca producir, elaborar *sin mediación* un material a partir de un cuerpo a cuerpo con las fuerzas, allende toda subordinación a un motivo a un origen o un fundamento. Al respecto Deleuze y Guattari se preguntan «¿cómo consolidar el material, hacerlo consistente, para que pueda captar esas fuerzas no sonoras, no visibles, no pensables?»¹⁷

Pues bien, esa respuesta, cómo construir una “máquina cósmica”, ya que el propio cosmos, como sostienen Deleuze y Guattari, es un ritornelo, que sea capaz de hacer audibles las fuerzas del cosmos, puede ser rastreado concretamente en la obra y trabajo conceptual de Pierre Boulez, uno de los pilares fundamentales, junto con Paul Klee, en el arte moderno según los autores de *Mil Mesetas*.

¹⁴ Paul KLEE: *Teoría del Arte Moderno*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2008, p.35.

¹⁵ Henri BERGSON: *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2010, p.35.

¹⁶ Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI: *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 2000, p. 346.

¹⁷ *Ibíd.* p.346.

Así, Deleuze y Guattari, Klee y Boulez yacen extraordinariamente cercanos. Por otra parte, Boulez aborda la obra y elogia el trabajo de Klee en reiteradas ocasiones. Finalmente, en la obra de Boulez, siguiendo la lectura propuesta por Deleuze y Guattari, acontece esa prudencia que todo arte debe tener al momento de abandonar la figuración, la imitación, prudencia que deber ser notada en la sobriedad, en escapar o ir más allá de las fuentes del ruido: máximo de sobriedad calculada con relación a los heteróclitos o a los parámetros. La sobriedad de los agenciamientos hace posible la riqueza de los efectos de la Máquina. Con frecuencia hay demasiada tendencia a reterritorializarse en el niño, el loco, el ruido. Así se hace difuso, en lugar de hacer consistir el conjunto difuso o de captar las fuerzas cósmicas en el material desterritorializado.

[...] Sobriedad, sobriedad: esa es la condición común para la desterritorialización de las materias, la molecularización del material, la cosmización de las fuerzas¹⁸.

Esta cuestión de la sobriedad viene aparejada con la cuestión de la preeminencia de la música y el sonido y, por ende, del oído. Al respecto Deleuze y Guattari, se interrogan: «¿por qué el ritornelo es eminentemente sonoro? ¿De dónde viene ese privilegio del oído?»¹⁹.

Mientras que el color continúa adherido a la territorialidad, el sonido es más desterritorializado; el sonido escapa a la representación, es una fuga constante que puede elevarnos o perdernos en un agujero negro: «El sonido nos invade, nos empuja, nos arrastra, nos atraviesa. Abandona la tierra, pero tanto para hacernos caer en un agujero negro como para abrirnos a un cosmos. Nos da deseos de morir»²⁰.

Y qué se nos dice concretamente acerca del ritornelo de la música: «el ritornelo es un cristal de espacio-tiempo»²¹. «El ritornelo fabrica tiempo», ya que «el ritornelo es la forma *a priori* del tiempo, que cada vez fabrica tiempos diferentes»²².

¹⁸ *Ibíd.* p. 347.

¹⁹ *Ibíd.* p. 350.

²⁰ *Ibíd.* p. 350.

²¹ *Ibíd.* p. 350.

²² *Ibíd.* p. 350.

La lógica que postula Deleuze y en relación a ambas citas, está más cerca de permitirnos entender que el espectador está en búsqueda de infinitud de planos en donde la obra, sin error, puede caminar entre conceptos o en la Sensación. Se trata de un orden del hombre en atención a los signos de la naturaleza, en donde lo visible no es otra cosa que la resignificación de una realidad de formas de lo liberado por los planos en su infinitud. Se trata de una lógica que subsiste en el devenir del cuerpo en tanto captado por un pensamiento siempre inmanente como un principio que configura sensibilidad, permitiendo que acontezca la singularidad de la creación, allí donde los Universales no permiten explicar sino desde el ser explicados. Esto es en Deleuze, la singularidad en su expresión unívoca heredada de sus lecturas de Spinoza, Nietzsche y Bergson, es decir, lo ontológico deleuziano no reconoce la subordinación del *ser* al pensamiento. El ser de Deleuze es una materialidad anterior al pensamiento, es un pensar sin estructura pues lo contiene, y es anterior a todo posible orden preformado colocando en relieve el ser creativo sobre las esencias, las evidencias o las intuiciones. El *ser* no es un *en sí*, no es un *a priori*, y la relación entre el ser y el pensamiento sólo es posible, entonces, de cara a lo abierto del acontecimiento y fuera de la representación.

Allí la sensación de la representación es contemplativa al espacio y al tiempo en tanto formas de su intuición que permiten la indeterminación del tiempo en el transcurrir de la vida.

Por tal motivo, la pintura de Bacon, es entonces una posibilidad de visibilidad sobre una lógica de afectar y de ser afectado al tratar la carne estremecida, convulsa, y desgarrada, en donde muchos de sus cuadros son retratos, algunos sólo Sensación de cabeza con rostro revelador, porque es algo más que imagen de rostro, es decir, son vísceras por cara. Es una “rostrociudad”, como diría Félix Guattari.

Ahora bien, la composición, como pensamiento, atesora en su imaginario tanto el sonido como materia pura y las relaciones entre ellos, y en su sentido del devenir como una cara al pasado y otra al mañana, nos dirigimos a construir obras que se hacen así mismas de imágenes, que forman sonidos y que establecen, desde uno, sus relaciones que

son originales y constantemente recurrentes, siendo así sus diferencias y repeticiones, la forma en que se expresa la relación entre “lo visible y lo vuelto visible”²³.

Y en el hacer, radicaría la diferencia entre modelo y copia, como si frente a la tela enfrentados a un hombre sentado frente a su escritorio, como en el *Retrato de Gustave Geffroy* (1895) de Cézanne, tuviésemos que atrapar, lo que no siendo realidad, si es el imaginario. Como la mesa, que se extiende hacia lo más abajo del cuadro, observando imágenes sucesivas tomadas desde diversas miradas simultáneas, al punto de marearnos ante la totalidad.

Se trata de la semejanza imaginada que permite descubrir el mundo exterior desde la imagen, que no es un calco, una copia vulgar, una segunda cosa de esa primera, como si fuera un dibujo. (...) dentro del afuera y el afuera del dentro, que hace posible la duplicidad del sentir, y sin los que no se comprenderá jamás, la cuasi presencia y la visibilidad inminente que constituye todo el problema imaginario²⁴.

De esta manera, el estatuto ontológico de lo imaginario, siempre es el de una acción expresiva que lucha por la libertad contra realidad.

Coincidente con ello, Boulez dice, en relación a su obra *Éclat*: «las maneras de “desmembrar” o de hacer “saltar por los aires” la unidad del grupo antes de devolverlo a su estado, son cosas que ya había imaginado anteriormente, desde el punto de vista de la composición»²⁵.

Mis imágenes, de las cuales se nutre mi imaginario, o como se suele llamar el “imaginario sonoro”—aun cuando este término sea incorrecto— es separado de cualquier tarea cognitiva para su percepción auditiva. Es cualquier fragmento en el cual existe la

²³ En la filosofía antigua, Platón divide dos especies de imágenes: íconos y fantasmas. Las primeras se caracterizan como la técnica de producir imágenes fieles a las proporciones del modelo que imitan; las segundas, por producir meras apariencias que no respetan dichas proporciones. Las figuras del sofista, el pintor y el poeta son los personajes conceptuales del engaño, del poder simulador, porque obran en un abandono de la propia naturaleza real y genuina, para valorar las imitaciones de objetos representados como equivalentes a modelos. En Patrick VAUDAY: *La invención de lo visible*. Buenos Aires: Editorial Letranómada, 2009, p.13.

²⁴ Maurice MERLEAU-PONTY: *El ojo y el espíritu*. Madrid: Editorial Minima Trotta, 2013, p. 25.

²⁵ Pierre BOULEZ: *La escritura del Gesto. Conversaciones con Cécile Gilly*. Barcelona: Editorial Gedisa, p. 115.

mayor definición posible de un gesto musical provisto de articulación y que permite de esta manera reconocer su identidad tipológica. Allí, el gesto como una imagen, deviene no como un organismo individual melódico, sino como una singularidad reconocible en lo propio de su ser singular y en un contexto que es propiamente general a toda música. Contrariamente a la cosa que se piensa que representa, la imagen no existe respecto de ella, no habita un lugar que le sea propio, no tiene identidad de esencia, no tiene cuerpo resistente, no tiene lugar de residencia, no posee identidad reconocible, y es nada menos que un fantasma, un parásito y/o un simulacro.

Deleuze adelanta ya en su texto *Pericles et Verdi. La philosophie de Francois Chatelet*, lo que podríamos llamar una estética de las imágenes:

Comprendemos que la razón no es una facultad, sino un proceso, y consiste precisamente en actualizar una potencia o formar una materia. Hay un pluralismo de la razón, porque no tenemos ningún motivo para pensar la materia ni el acto como únicos. Se define, o se inventa un proceso de racionalización cada vez que se instauran relaciones humanas en una materia cualquiera, en un conjunto cualquiera, en una multiplicidad cualquiera... Supongamos una materia sonora: la gama, o más bien una gama es un proceso de racionalización que consiste en instaurar relaciones humanas en esa materia, de manera tal que actualice su potencia y se convierta ella misma en humana²⁶.

Se trata de hacer visible el elemento sensible y plástico que pone en relación esa imagen con sus sonidos. Y, que posee esa identidad tipológica que la hace reconocible como un cuadro poseedor de identidad durante un tiempo reconocible entre otros gestos-imágenes. Se delimitan así y en principio dos campos: el campo de lo que se ve, de lo que se representa siendo no narrativo pero de lo que es visible y está desplegado en la superficie, y el campo de lo que queda oculto, de lo que no se ve pero se intuye en el proceso creativo de hacerlo visible como un acto de pura teatralidad y relaciones de sonido.

²⁶ Gilles DELEUZE: *Pericles et Verdi. La philosophie de Francois Chatelet*. París, Ed. Minuit, 1988, pp. 9-10.

En este pensamiento, mi idea de teatralidad es un sistema de tensiones generado por esta distancia entre las relaciones, en que se abre lo que uno ve, por un lado, y lo que uno percibe como escondido o por detrás de lo que está viendo desde un Otro.

De manera directa y de esta forma, mi música la entiendo como teatralidad, como imagen de sensación pura. Es un teatro que no requiere texto, dado que la teatralidad implica un sujeto que mira y un objeto mirado, y supone que el objeto –lo mirado– es concebido como ficción que deviene realidad por el sujeto que mira como espectador. Es un fenómeno que se sostiene en el acto de la propia percepción y que requiere no sólo del sujeto espectador, sino que este sujeto entienda el objeto mirado como ficción... como representación de esa o esas imágenes, y que sea capaz de aceptar ese juego de ver lo que se le hace visible, no siendo lo visible en primera instancia, lo dado a descubrir sino sus propias relaciones de sonido.

Por eso se constituye una forma de devenir en el tiempo, que permite la existencia de dos o más imágenes en donde la segunda más que poner fin a la primera, transforma la primera en segunda. Es decir, anticipa lo que viene como una forma explícita de un hecho constituido por imágenes en el imaginario. Se trata de la apertura a una procedencia y una subconsecuencia a la manera en que todo sonido o imagen repite o recuerda uno o una anterior que en él resuena, mientras anticipa el o lo posterior que en él se espera.

Y en la música se hace visible en la aprensión de la temporalidad pues, como composición, recurre a procedimientos que se anticipan unos a otros. El mecanismo de la representación se desarrolla entonces en el espacio de lo visible.

Este es el procedimiento característico que implica la operación de la teatralidad, la potenciación de la exterioridad material de una situación dada en un espacio y un tiempo determinados. Esta operación tiene un efecto de vaciado de esos signos propios de la antigua narratividad, cumpliéndose la definición hegeliana de la Verdad, esto es lo verdadero, es el resultado a través del camino. Y en la música, en tanto composición, se hace visible que ese camino es la recuperación infinita de todos los momentos de un recorrido y que esa Verdad no está en el final conclusivo y totalizante como territorio, sino que cada detalle contiene a todos los demás del mismo modo que en cada sonido resuena el anterior y se anticipa, en calidad de figura, el siguiente en un constante retorno

que no tiene principio ni fin. Volvemos a leer porque lo original deviene originario: marca plural de origen singular.

Y el proceso de una verdad que aparece en un mundo toma necesariamente la forma de una incorporación lógica.

Al extraerlos de su contexto real-narrativo, los signos quedan vacíos de su significado contingente y dispuestos a su utilización en un plano simbólico. Por este motivo, se continúa un pensamiento sobre la teatralidad refiriéndose a ésta, como una operación final necesaria para fundar un nuevo lenguaje

Es por esto que una obra de arte se ofrece a una diversidad de interpretaciones, porque los signos sobre los que se construyen, extraídos de contextos reales, son proyectados en función de su materialidad específica, hacia un plano poético. La teatralidad está, por tanto, en la base de cualquier operación artística, aunque no en todos los casos este mecanismo se lleva a cabo de modo explícito.

El hombre se siente desnudo bajo la mirada de Dios, se siente mirado, en mitad del mundo entendido como escenario, condenado a verse como sujeto y objeto de la representación al mismo tiempo, escindido entre su finitud y lo ilimitado de su deseo, entre su ser y su representación, entre lo que es y lo que parece.

La diferencia con la imagen del tópico clásico del “mundo como teatro”
consiste en que ya no se trata de representaciones²⁷.

Entendido no desde sus resultados exteriores, sino desde sus funcionamientos internos, desde sus juegos de inestabilidades y vacíos, ya no es el mundo visto como una escena para representar, sino como un mecanismo que produce un imaginario pleno de imágenes en el que lo fundamental no es tanto el resultado de esas representaciones, sino el mecanismo de visibilidad de esas imágenes en sí mismo. La pregunta ante una representación ya no es, por tanto, el qué significa, sino el cómo funciona, el cómo se construye y el cómo se visibiliza el imaginario. Es el no dar verosimilitud al resultado

²⁷ Michel FOUCAULT: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Editorial Siglo Veintiuno, 2007, p. 28.

final, sino hacer pasar por cierto la verdad semiótica de la representación, porque sabemos desde el comienzo que inevitablemente es falsa, como toda representación, sino en hacer creíble el proceso, el mecanismo de tensiones entre lo que se ve y lo que se oculta; en ese campo de inestabilidades se juega ahora la verdad de lo real.

La teatralidad es una maquinaria que hace visible unas cosas y oculta otras, pero lo importante no es la imagen final producto de la representación, sino el funcionamiento del propio mecanismo, puesto de manifiesto en el espacio en el que opera. En el mismo funcionamiento radica su sentido, el sentido de la realidad representada.

El problema central no es la disposición representativa ni la cuestión, a ella ligada, sino de saber qué representar y cómo, definir una buena o verdadera representación. Es decir, de todo lo que queda excluido como no representable, pero que al mismo tiempo determina los límites exteriores de lo que se puede representar, es decir, de lo que se puede conocer, de lo que se entiende como realidad.

En otras palabras, la imagen y la música deben sostenerse por ellos mismos para que sean capaces de interrogarnos, de violentarnos. Con ese fin es que el artista crea un sistema, una lógica, un medio de expresión indirecto, interviniendo la presentación y la organización habitual de las imágenes y los sonidos significados y reconocidos en el mundo cotidiano que sostiene “nuestra” imagen de mundo. Tal sistema, puede decirse, arrastra consigo el mundo y sus límites; devuelve tanto a las imágenes como a los sonidos la posibilidad de ser “Figuras”. Por tanto, en la modernidad del arte, no se trata de asumir la tarea hermenéutica de restituir un contexto que devuelva un sentido y significado perdidos, ni tampoco asumir su realidad de *meros* significantes, sino conformarse con un diagrama provisorio, un “delirio” que sirva de antídoto al hábito de dotar de significado a las imágenes y sonidos. Más precisamente, al arte moderno se presenta como remedio *contra* la voluntad de significado y representación. Este problema de la figuración, o de la representación, fue indudablemente uno de los problemas más importantes que tuvo que afrontar el arte del siglo XX, porque en él se habrían por lo demás temas que abarcaban desde el “objeto de la pintura” o la “psicología del proceso pictórico” hasta “las técnicas pictóricas”. El problema se situó, sobre todo, en lo que se refiere a la dimensión originaria del contacto con el mundo, vale decir, en cómo ha de relacionarse el arte con la realidad. Las respuestas a esta cuestión en el mayor de los casos, se resolvía en distinguir entre lo

objetivo y lo subjetivo en el proceso de creación, división que habría dos vías: el automatismo o la abstracción. Para el artista que quiera dar cuenta de la forma de su trabajo, en vez de reproducir lo que el ojo “ve”, creará a partir de sus propios principios tomando lo visible como mero punto de partida, y como tal, podrá experimentar infinitas variaciones de acuerdo a las leyes que él mismo se ha impuesto. La otra forma de proceder, la vía subjetiva, renunciará a reproducir lo visible, lo “fenoménico”, o todo lo que el ojo vea directamente. En este caso el artista compondrá a partir de líneas y colores que poseen una génesis estrictamente subjetiva.

III

Realidad y sensación asignificante

Luego, todo lo real, y al decir real, me refiero a todos los trazos o gestos que articulan la trama polifónica de relaciones en las que se da el hombre con su entorno, tienen de alguna manera una referencia al espacio como un propio caos. En cierta forma, es la esencia del espacio como límite y posición desde dónde nos situamos.

El que escribe es el único ser humano que conoce el algoritmo íntimo, es el único en contacto con la naturaleza divina de los dioses. Luego, el que conoce la música es aquel que la vive desde lo más profundo, desde lo íntimo del adentro, entendiendo entonces, que el saber cómo se construyó, es porque también se sabe construirlo una y otra vez.

Para Kandinsky, en un lenguaje poético cercano a los surrealistas, habla de la aproximación de la manera de la interioridad con el contenido de su arte y ligando su ser interior con la materialidad, en todo su sentido, de la tela:

Tela vacía. En apariencia: verdaderamente vacía, guardando silencio, indiferente. Casi estúpida. Pero en realidad: llena de tensiones con mil voces bajas, llenas de espera. Un poco asustada porque puede ser violada. Pero dócil. Un poco asustada porque se le exige, ella sólo pide gracia. Puede darlo todo pero no puede soportarlo todo. Acentúa lo justo pero también lo falso. Y devora sin piedad la cara de lo falso. Amplifica la voz de lo falso hasta el aullido agudo, imposible de soportar²⁸.

Para el pintor irlandés Francis Bacon, en la tela blanca:

²⁸ Vasili KANDINSKY: *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. Barcelona: Ed. Paidós, 1970, p. 129.

Antes de pintar muchas cosas han pasado. Aún antes de comenzar a pintar, han pasado muchas cosas. Es por eso, precisamente, que pintar implica una especie de catástrofe. ¿Por qué? Implica una especie de catástrofe sobre la tela para deshacerse de todo lo que precede, de todo lo que pesa sobre el cuadro aún antes de que sea comenzado²⁹.

La intensidad del pliegue del cuerpo en tanto materia, y como expresión de la fuerza territorializada y aconteciendo ocurre en el diagrama: «diagrama es esta zona de limpieza que hace catástrofe sobre el cuadro. Es decir, que borra todos los clichés previos, aunque fueran virtuales, arrastra todo hacia una catástrofe»³⁰, que va limpiando la tela y renovándola de todo paso ilustrativo en donde antes todo lo habitaba.

Luego, las excitaciones nerviosas orgánicas, no son otra cosa que sensaciones que se conservan a sí mismas como vibraciones espirituales. La sensación sería como la vibración orgánica que se ha vuelto variedad. La sensación, como contemplación, es contemplación pura o intuición que llena un mismo plano inmanente, unívoco y consistente. Son elementos y cuerpos los que se contraen por sensación hasta componer una “sensación en sí” que vuelve consistente el plano. La relación dual cuerpo-imagen, en términos deleuzianos, pone de manifiesto lo que parecería realmente ilógico: una razón de los sentidos que pudo ser percibida en cabezas, trozos de cuerpos, fragmentos de rostros, cortes del plano del ver, cuerpos de hombreada animalidad, difuminaciones en donde el distinguir no es lo buscado sino esa sensación de lo percibido sin narración, sin ilustración.

El acontecimiento que desbroza es pensamiento que va liberando los lugares para constituir el arte, luego, ¿cómo se constituye el arte?, desbrozando en múltiples *räume*, liberando los *orten*, para que aparezca la figura. Así el espacio desbroza, libre de lugares para permitir la aparición de la figura.³¹ Hechas estas breves aclaraciones, vamos al texto de Heidegger para encontrar allí, ese desbrozar liberando lugares para que acontezca el arte. Heidegger dice:

²⁹ Gilles DELEUZE: *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2012, p. 42.

³⁰ *Ibíd.* p. 43.

³¹ *Wildnis freimachen* en el texto de Heidegger se debe entender como “desbrozar una tierra baldía” esto es “limpiar un terreno estéril y yermo”, “eliminar las malas hierbas del campo”.

¿De qué habla el lenguaje en la palabra “espacio”? En ella habla el espaciar. Espaciar remite a “escardar”, “desbrozar una tierra baldía”. El espaciar aporta lo libre, lo abierto para un asentamiento y un habitar del hombre. Pensando en su propiedad, espaciar es libre donación de lugares, donde los destinos del hombre habitante toman forma en la dicha de poseer una tierra natal, su *Heimat*, su *Haus*, su *Heimatland* o en la desgracia de carecer de una tierra natal, o incluso en la indiferencia respecto de ambas. (...) Espaciar aporta la localidad que prepara en cada caso un habitar. Los espacios profanos son siempre la privación de espacios sagrados a menudo muy remotos. Espaciar es libre donación de lugares.

(...) ¿Cómo acontece el espaciar? ¿No se trata acaso de un emplazar, entendiendo a su vez a la doble manera del admitir y del disponer? Por un lado, el empezar admite algo. Deja que se despliegue lo abierto, que, entre otras cosas, permite la aparición de las cosas presentes a las cuales se ve remitido el habitar humano. La concesión de lugares acontece en esta doble forma de emplazamiento. El carácter de este acontecer es el de dicho conceder. Con todo, ¿qué es el lugar, si su peculiaridad se tiene que determinar al hilo de un emplazamiento que deja libertad? El lugar abre en cada caso una comarca, en cuanto que contenga dentro de ella las cosas en su mutua pertenencia³².

³² Martin HEIDEGGER: *El Arte y el Espacio*. Barcelona: Editorial Herder, 2009, pp. 21, 23 y 25.

IV

A modo de conclusión

Mi exposición, no desde la música sino desde la pintura, como si estuviésemos entre pintores y no compositores o filósofos, y sobre todo, porque a veces los músicos sólo sabemos atender a la música y se nos olvida que somos parte de un cosmogonía y de un caos desde donde acontece la expresión desde otras artes productivas, y que también a ellas pertenecemos, intenta deshacer la significación, oponiendo una filosofía de la expresión contra una concepción de filosofía como representación e interpretación que parecieran centrar sus esfuerzos en que nada hay que interpretar, nada que comprender, al contrario, sólo un puro afán de producción.

Deleuze y Guattari explican en *Mil Mesetas*: «La voz precede al rostro, lo forma un instante, y le sobrevive al adquirir cada vez mayor velocidad, a condición de ser inarticulada a-significante, a-subjetiva»³³.

Por ello, continuarán lo autores: «Se puede decir que la música está en conexión con un *filum maquinaico* infinitamente más poderoso que el de la pintura: línea de presión selectiva. Por eso el músico no tiene con el pueblo, con las máquinas, con los poderes establecidos, la misma relación que el pintor»³⁴.

Tal pareciera ser el lema que atraviesa de punta a acabo sus textos y que debiera delinear, según su perspectiva, también un aspecto no normativo de la modernidad en el arte. La obra de arte moderna, según Deleuze, nada representa, nada quiere decir más allá de lo que por ella misma es:

“objeto producido”, sensación, expresión directa o, más bien, violenta.

De tal manera que la obra de arte y la filosofía constituyen pura expresión o expresión pura, que ha renunciado a ser la expresión de una interioridad, que clama por ver la luz, por salir de la oscuridad, de la ceguera de las profundidades,

³³ Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI: *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 2000, p. 314.

³⁴ *Ibíd.* p. 351.

sino expresión de la propia de las fuerzas en la inmanencia del mundo. De ahí que el artista intente deshacer el carácter *figurativo, ilustrativo y narrativo* de las imágenes y los sonidos, puesto que la creación propiamente tal no cuenta ni con un modelo al que deba ajustarse ni con una historia a la que deba subordinarse³⁵.

Sin embargo, un ejercicio de construcción creación y producción de imágenes y sonidos sin modelo ni historia es un trabajo que está íntimamente ligado a la representación o, mejor dicho, a la confrontación con el cliché que contiene y transporta. El propio Bacon lo señala en una entrevista: «los clichés están sobre la tela y hará falta ahogar en primer lugar todo eso, lanzarse a la tempestad que va hacer huir los clichés»³⁶.

Hacerse a la tempestad no es nada sencillo, pues requiere un arduo trabajo como bien lo ha mostrado Chris Marker en el cine: violentar la imagen, deshacer el cliché, debe acompañarse de una práctica sostenida, de una ascética que sitúa al cineasta en la encrucijada de impedir la asimilación convencional de las imágenes y, al mismo tiempo, su conversión en monumento impenetrable. “Asignificante”, en ese sentido, es un término que es fundamental a la hora de comprender el estatuto no representativo del arte moderno que intenta romper el sintagma significado-significante. No obstante, sería necesario antes hacer un breve recuerdo de estos términos, de acuerdo a cómo lo explica Saussure en su *Curso de lingüística general*: «Signo, será la unión de concepto e imagen acústica, o más bien, la unión de significado y significante (donde obviamente significado remite a concepto y significante a imagen acústica). El concepto o el significado será transportado por significante que, por supuesto, cumple con la función vehicularlo o de hacerlo sensible para nosotros»³⁷. Cuando el arte se concibe como un lenguaje provisto de signos, se asocia la idea de significado y significante a la relación Figura y objeto representado, vale decir, obra y “correlato real” en el que encuentra su justificación. Pero cuando la pintura ha cortado los lazos con la representación, cuando no hay algo que entender (concepto), tampoco existe un “lazarillo” que saque a la luz un significado.

³⁵ Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI: *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit, 1991, p. 12.

³⁶ Francis BACON: *Entretiens, avec Michel Archimaud*. París: Éditions Gallimard, 1996, p. 128.

³⁷ Ferdinand DE SAUSSURE: *Cours de linguistique générale*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A. 1945, p. 93.

De esta manera, la noción de significado y significante desaparecen, se anulan frente a su inutilidad operativa ante una Figura que sólo remite a su hecho no ilustrativo o narrativo. No obstante, la Figura no es tampoco una pura nada, por más que su “realidad” no remita a un significado, ni tampoco a un concepto o una idea. La Figura no se entiende sino que se siente, ese es su único a priori, su impresión directa y sin rodeos que escapa, como se ve, a las relaciones de significado y significante: en la Figura no hay nada que entender ni tampoco servirá para ningún fin inteligible.

Entonces para la memoria, todo es guardar un recuerdo que posteriormente se pueda recordar, porque de ello si no tienes preguntas en la mente, es que tienes muchas cosas que mirar. De allí, ¿que se mira? ¿Lo que se conoce? ¿Lo que no se conoce?

Bibliografía

- BERGSON, Henri: *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Ed. Cactus, 2006.
- BOULEZ, Pierre: *La escritura del Gesto, Conversaciones con Cécile Gilly*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2003.
- _____*Le pays fertile: Paul Klee*. París: Editions Gallimard, 2008.
- DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002.
- _____*Pericles et Verdi. La philosophie de Francois Chatelet*. París: Les Edition de Minuit, 1988.
- _____*Foucault*. París: Les Éditions de Minuit, 2004.
- _____*Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2012.
- _____*Proust et les signes*. París: Presses Universitaires de France, 2014.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix: *Qu'est-ce que la philosophie?* París: Les Edition de Minuit, 1991.
- _____*Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- _____*¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.
- _____*El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Ed. Paidós, 1995.
- FOUCAULT, Michael: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Editorial Siglo Veintiuno, 2007
- HEIDEGGER, Martin: *Ser y tiempo*. Madrid: Editorial Trotta, 2009.
- _____*El Arte y el Espacio*. Barcelona: Editorial Herder, 2009.
- KANDINSKY, Vasili: *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. Barcelona: Ed. Paidós, 1970.

KANT, Immanuel: *Crítica del discernimiento*. Madrid: Ed. Antonio Machado Libros S.A.
2003

KLEE, Paul: *Teoría del Arte Moderno*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice: *El ojo y el espíritu*. Madrid: Editorial Minima Trotta, 2013.

PINHAS, Richard: *Les Armes de Nietzsche*. París: Editorial Flammarion, 2001.

PRIGOGINE, Ilya: *¿Tan sólo una ilusión? Una exploración del caos al orden*. Barcelona:
Tusquets Editores, 2009.

VOUDAY, Patrick: *La invención de lo visible*. París: Editorial Letranómada, 2009.

VON UEXKÜLL, Jakob: *Cartas biológicas a una dama*. Buenos Aires: Ed. Cactus, 2014.



BORIS ALVARADO

Doctor (PhD) en Composición Musical en la Academia de Música Fryderyk Chopin de Varsovia, Polonia. Doctor (PhD) en Filosofía PUCV, Chile. Master en composición y Música Sacra, Academia Estatal de Cracovia, Polonia. Master en artes con mención en

composición, Universidad de Chile. Licenciado en Ciencias y Artes Musicales PUCV, Chile. Compositor y Director de Orquesta chileno. En su formación ha sido alumno de K. Penderecki (Polonia), M. Borkowski (Polonia), Andrés Alcalde (Chile) y Alejandro Guarello (Chile). Ha dictado conferencias en las Academias de Música más importantes en el mundo. Miembro de Número del Colegio de Compositores Latinoamericano de Música de Arte, Miembro de honor de la Asociación de Música Sacra de Varsovia, Polonia.

Miembro de la Asociación Nacional de Compositores de Chile. Miembro Correspondiente de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto Chile. Cruz de Caballero de la Orden del Mérito del gobierno de la República de Polonia. Medalla del gobierno de Su Majestad Británica. Medalla de la Unesco Valparaíso, Patrimonio de la Humanidad. Medalla Fryderyk Chopin. En la actualidad, ha realizado importantes publicaciones sobre música chilena quedando todo ello en el archivo patrimonial de la Biblioteca Nacional de Chile y considerado dentro de los 40 compositores más relevantes e influyentes de la historia de la composición en Chile.

boriska02@hotmail.com