



CIENCIA Y ARTE

providencia e improvisación en el arte en red¹.

Rolando Cori

F.A. DEMUS / UChile

Resumen

De la dificultad de la complementación de artes y ciencias y la participación en *Personare*², surge la pregunta de “cómo tocar” para relacionar todo con todo. La providencia de las ciencias y lo improvisado de las artes se tocan en un pasar del “consigo mismo” y el “fuera de sí” que entrelazan sujeto y objeto en el cuerpo del saber. La tensión “común-único” y “manoseado-virginal” une ciencias y artes en su intensión de “lo predilecto” y “lo que es por primera vez” mientras la sincronía y asincronía de redes neuronales representando “un afuera” trae la metáfora de tonos y ruidos como existencia corpórea y espacio-temporal de la palabra. Esta existencia está representada en la primera resonancia de la palabra humana en el Génesis que alienta la consideración del “conocimiento virginal” como *preludio* de una corporeidad interpersonal materno-paternal, una improvisación providente en el *humor* en red.

Palabras claves:

improvisación artística en red, interdisciplina, ciencias y artes.

Introducción

La improvisación artística con otros en red nace del momento, de la escucha y mirada mediada tecnológicamente, dispone estos sentidos a suplir el tacto que está limitado en su despliegue por la distancia. El núcleo ético-estético de la improvisación en red es, por tanto, la *symphoné*, la forma de tocar juntos. Esto ejercita el “tener tacto”, el tocar adecuadamente el pulso de otro que abre, a través de la improvisación, lo no previsto que pre-ludia lo eternamente nuevo.

Improvisar música y danza en red actualiza aquella primera vez de una corporeidad original que conoce poniendo en juego lo que es causa y efecto de sí mismo. Más que determinaciones, *in-corpora y re-parte atmósfera* o humor (en)ten(d)iendo tacto entre los saberes. Conoce pues “tiene tacto” de sí mismo partiéndose “fuera de sí” como la inteligencia trascendental en Aristóteles

“la inteligencia se piensa a sí misma, pues deviene inteligible tocando y pensando, de modo que inteligencia y lo inteligible sean lo mismo” (Chretien, 1997: 150)

Objetivo: Improvisación artística en red como corporeidad materno-paternal.

¿Cuál es el sentido de improvisar danza y música a través de precarias redes informáticas? Es como “un deporte extremo” (Fritz, 2014) donde la coordinación artística mutua está en permanente peligro de desarticularse constituyendo el nudo dramático de un juego cuya audiencia no sospecha de su fragilidad como posible y verdadero sentido. Es una fragilidad que sostiene un “como si” existiera una corporeidad maternal planetaria; una heurística para conocer cómo se tocan entre sí un “ecosistema de saberes”. ¿Por qué introducir lo maternal a la hora de proyectar un rendimiento interdisciplinario?

Dolor e idea atraviesan ciencias y artes que les hacen frente y dan sentido. Lo maternal tiene especial tacto del paso doloroso pero necesario de la idealidad en el vientre a la realidad por donde transita el “consigo mismo” y el “fuera de sí”. Se trata de dar sentido por el tacto de un pasar desde y hacia lo materno-paternal que es la corporeidad interpersonal elemental donde se construye la red humana que toca todo(s) con todo(s) que es siempre “por primera vez”, así como la improvisación artística.

La primera vez y ser único es algo que inquieta el conocer y el tocar pues hay una polaridad intacto-manoseado y común-único (Heidegger, 1981: 61). También en la conversación “cara a cara” hay un hay algo irrepetible, “una nueva forma de mirar del pensamiento” (Heidegger, 2007). Tanto en la creación artística como en la creación científica (Deleuze, 1987), la primera vez se establece como paradigma insoslayable toda vez que refuerza el ser único y viceversa.

Se busca en la improvisación una suerte de “pensamiento, algo que produce sentido sin pertenecer al orden del sentido” (Derrida, 1999:172) para ahondar en el porqué de la presencia de las artes como un fin moral que reúne idea y dolor.

Metodología: Fin natural kantiano, la mediación del humor y lo materno paternal.

Ocupando el concepto de fin *natural* (Kant, 2006: 351) se procura identificar *Personare* (Santana, 2013) como una red-cuerpo capaz de conocer cuando “las partes (según su existencia y forma) solo sean posibles a través de su relación con el todo” (...) “no como causa” (...) “sino como fundamento de conocimiento para aquel que lo juzgue, de la unidad sistemática de la forma y enlace de todo lo múltiple que está contenido en la materia dada” (*ibídem*: 279). En ese contexto Kant usa el término “cuerpo” entendido como “vinculación de las causas eficientes (y), al mismo tiempo, como *efecto por medio de causas finales*”.

Lo materno-paternal de lo humano es un fin formal (*ibídem*: 415) pero de ninguna manera una determinación pues “¿por qué tenía que existir una pareja semejante? La respuesta es: esto constituye primero que nada un todo organizador bien que no un todo organizado en un único cuerpo”. En la improvisación en red habría “un todo organizador” conformando una íter-subjetividad materno-paternal condicionada por la existencia de un “mediación” que llamaremos *atmósfera* o *humor* que cumple un fin moral reflexivo:

“La espontaneidad en el juego de las facultades de conocimiento, cuya concordancia contiene el fundamento de este placer, hace idóneo al concepto en cuestión para la mediación del vínculo de los dominios del concepto de la naturaleza con el concepto de la libertad en sus consecuencias, en la medida en que esa [concordancia] fomenta a la vez la receptividad del ánimo para el sentimiento moral.” (Kant, 2006: 113)

Kant junta la música y lo lúdico como “libre juego de la imaginación” que anima la vida social y el cuerpo. Puntualiza claramente que este juego no tiene por objeto “ganar ni aprender”. Como en las redes neuronales que no saben de la existencia de un “yo”³, pero permanentemente se comunican sincrónica- y asincrónicamente para dar significado “armando” un comportamiento coherente con “un afuera”. Esto puede trasladarse al juego espontáneo de mente y contingencia :

Las leyes universales del entendimiento, que son al mismo tiempo leyes de la naturaleza, son tan necesarias para ésta (aunque originadas en la espontaneidad) como las leyes del movimiento de la materia; y su generación no presupone ningún propósito con respecto a nuestras facultades de conocimiento, porque sólo por su intermedio obtenemos primeramente un concepto de lo que sea el conocimiento de las cosas (de la naturaleza), y ellas convienen necesariamente a la naturaleza como objeto de nuestro conocimiento en general.” (Kant, 2006: 100):

Kant no llegó a hablar de redes pero su idea de la “cristalización de una determinada configuración, tejido (*Gewebe*) o figura (*Figur*) (Kant, 2013: loc⁴. 3224) según lo específicamente diverso de la materia”, como una articulación repentina desde lo caótico, tiene una clara similitud con la configuración de las redes neuronales que dan espacio y tiempo a la palabra (Kravchenko, 2005). Si bien pueden crecer en múltiples configuraciones, las redes computacionales no son organismos en sentido kantiano pues no se explican de acuerdo a un juicio teleológico conforme a fin. Sin embargo, así como los instrumentos musicales son extensiones de un cantar o dar ritmo al cuerpo, las tecnologías informáticas pueden extender la posibilidad de un “como si” en términos de una corporeidad planetaria.

Discusión:

1a. Pasos y tensiones del tocar, de “soy el que soy” a “ser algo de otro”.

Providencia e improvisación pueden ser puestos frente a frente como la sobreabundancia y vaciedad (Heidegger, 1994), pero su asimetría se entrelaza si contemplamos la improvisación artística en su analogía con el conversar “cara a cara” relevado por Heidegger (2007). finalmente como nuevo método del pensamiento

“la tarea que se le presenta al pensamiento, como ahora lo entiendo, es de alguna manera nueva pues requiere de un nuevo método y este método puede solo ser alcanzado en conversación directa cara a cara (*von Mensch zu Mensch*) y a través de una larga ejercitación, de una ejercitación, en alguna medida, del mirar del pensamiento.”

Este ejercicio es un pasar del “ser lo que se es” al “ser algo de otro” donde providencia e improvisación transitan libremente por una intersujeción que pone a ambas en un mismo plano de *obligación* (Heidegger, 1994:106) que articula una dependencia mutua. La tecnología, la composición y ciertas ciencias ya no son solamente providencias para

proteger la imprevisión de la carne sino formas de paso del gozo y el dolor a “ser algo de otro” y así participar de este pasar en lo que podemos llamar una *corporeidad*.

Este “pasar” nos remite a la persona y a *Personare*. Como se sabe, esta palabra tiene origen en la máscara teatral greco-romana con su prefijo “per”; lo que “pasa a través de”; la voz por el orificio de la máscara proyectándola en el escenario. “Lo que pasa”, el *pathos* teatral, media “lo que antecede” con “lo que sucede”, la providencia e imprevisión.

1b. Pasos y tensiones del tocar en el cuerpo en red.

La primera escena del espectáculo es improvisación con sonidos captados por micrófonos fijados o pasados por el cuerpo de las bailarinas. Se escucha el paso del aire por las vías respiratorias, el de la sangre por el sistema circulatorio, del líquido al tragar y del mismo micrófono por la superficie de la piel. Todos estos sonidos son resonancia de un pasaje; del tocar musical que es una forma de tocarse a sí mismo y tocar otras cosas

“Tocar’, dice Merleau-Ponty, ‘es tocarse’; y Henri Maldiney precisa: ‘Tocando las cosas, en efecto, nos tocamos en ellas, somos a la vez tocante y tocados’.” “La experiencia táctil del otro es también experiencia de uno mismo; si no, ni siquiera sería experiencia del otro, pues ya no sería yo quien la haría.” (Chretien, 1997: 101-103)

Por otra parte, la resonancia del cuerpo es la proyección de un sí mismo y un fuera de sí tocando.

“sonar es vibrar en sí o vibrar consigo: no es únicamente, para el cuerpo sonoro, emitir un sonido, sino que lisa y llanamente es extenderse, conducirse y resolverse por completo en vibraciones que al mismo tiempo lo relacionan consigo mismo y lo ponen fuera de sí” (Nancy, 2014: 7).

Este “extenderse” de la piel, la sangre, el aire y el alimento está sujeto, como dice la palabra, por una *tensión*, que resuena en el tono fundamental del tener algo que interrelaciona los pasajes del cuerpo en mutuas causas y efectos. El sonido del paso del aire y la sangre reaccionan al tacto *intencional* de la piel; la tensión o tono muscular y anímico que se *extiende*. Por la respiración pasa la intención del habla y el canto. Es la *tensión* de la carne consigo misma puesta fuera de sí por un pasar. Un pasar de la palabra a la cual “el ánimo le ejerce la acción principal” (Humboldt, 1846: 26) y, a su vez, ésta sobre el corazón, la respiración y el “cómo tocar”. El paso de la sangre es el pulso que sujeta consigo la tensión, el tono del tener pues este tacto, a diferencia de los otros, *contiene* algo circulante que vuelve. En cambio, en el paso del alimento está la realización de una *intensión* que a-tiende principalmente el tener de un pasar definitivo que se consume e incorpora. El paso del alimento

media intensión, atención y detención como tensión fundamental del conservar la vida. Así, las cuatro maneras de tocar sujetan entre sí un juego de tensiones, una especie de *entre-tención* con aire, cuerpo, sangre y alimento como mediadores del juego en la red de *Personare*, una metáfora de la corporeidad misma.

1c. Pasos y tensiones del tocar en el cuerpo en red: la atmósfera elástica.

Corresponde ahora referirse al tacto y su capacidad de sujeción elástica del choque de contrarios, asunto relevante en el desarrollo del concepto de atmósfera y humor.

El tacto de la sangre es contención de un sistema cerrado; un presionar sin romper una red arterial elástica y el corazón es un tocar(se) de carnes entre sí que alternadamente abren y cierran paso a la red. Siendo así goza de cierta autonomía como aquella del gusto en Kant (Kant, 2013: loc. 2748) y su *modus aestheticus* o estilo (*Manier*). Más adelante se verá que este tacto está formado originalmente por el juego elástico de más de un tacto.

Similarmente, el paso del aire por las carnes pone a ambos en vaivén mutuo modulado y articulado por un tocar(se) que entreabre paso en la elástica red del lenguaje que puede tensado hasta ponerse “fuera de sí” cuando se “abre a las artes no verbales” (Derrida, 2005:165). Es el “pensamiento vestido de sonidos” (Humboldt, 1968:120) donde “la primera palabra hace resonar ya, y presupone la lengua entera” (*ibidem*, 1994:166). Es la red del lenguaje, del *modus logicus* o el método en Kant. El tocar del paso del aire media entre la carne develada que toca “el fuera de sí” y la carne oculta que tantea el “consigo mismo”; lo vuelto a la luz, capaz de una “providencia” y lo envuelto en la oscuridad que pre-ludia lo “improvisado”. El “paso” del aire media pues modula y articula por el habla el claroscuro del tacto al interior de los labios que se abren y cierran en vocales y consonantes; tonos flexiblemente mediados por ruidos que producen sentido.

Chretien exalta el tacto como el sentido más fino del ser humano y como aquel que brinda la mayor certeza de lo real (Chretien,1997). Esto hace que el tocar que cede a la presión y vuelve a su tersura original constituya experiencia de una red elástica de intenciones y extensiones como juego que antecede, el pre-ludio de algo verdadero como el tacto de lo que se traga, se licuifica y se consume, una consumación del tocar (Chretien, 1997). Comer lleva la tensión e incluso el dolor del que provee o se provee como alimento y el placer del que come. La vecindad lingüística entre sujeto e ingesta (Harper, 2015) facilita relacionarlos. Así como el entre-tenimiento está sujeto a diversos pasares de la corporeidad, aquí el alimento está sujeto a una trituración para flexibilizar su rigidez en un tocar definitivo al ser incorporado. Sujeto y alimento se corresponden mutuamente en un cuidadoso juego elástico de humores en la red de corporeidad interpersonal sin la cual se hace insostenible el horror y máximo deleite del tacto del tragar. En este juego central de sujeto y alimento interviene la elasticidad neumática del pasar del aire, la elasticidad intersubjetiva del paso de la sangre y la tersura del tacto del preludio.

2a. El tacto mediador universal.

Comenzamos a divisar un camino de cómo tocar todo con todo que aparece mediado por el tocar de otros. La tensión de este dar-tomar es la tonicidad de un vaivén; de tonos que se dan en otros, (Derrida, 1999) lo que escuchamos es un diferencial que es mediación que en *Personare* es una mediación tecnológica.

La improvisación artística en red es compartir a distancia y sincrónicamente la espontaneidad de una manera de tocar. Como la improvisación se manifiesta por un tantear, al hacerlo en red hay una distancia mediatizada que se interpone al tacto. El vaivén del tacto no puede ser mediado por la tecnología que está constituida por determinaciones mecánicas; por una alternancia binaria que permite codificar, transmitir y decodificar aquello sensible al ojo y el oído pero no al tacto. La alternancia binaria es una oposición que como tal, tiene referentes en el ojo y el oído pues ellos funcionan no teniendo aquello a lo son sensibles (Chretien, 1997). Distinta es la sensibilidad del tacto a la presión y el calor respecto a una media corpórea que posee el tacto mismo, lo que le da a éste un carácter mediador pues posee como referencia aquello que origina su afección. Esto hace decir a Chretien que es “un sentido común” que invita a todo el cuerpo a participar de lo real pues “la potencia táctil, a diferencia de las demás potencias sensoriales, no se restringe a una parte determinada del cuerpo, sino que se extiende a casi todo el cuerpo, en cualquier caso a toda la carne.”

2b. Tacto y pulso:

¿Cómo la visión y la audición “tocan” en la improvisación artística a distancia si el tacto está sustraído? Lo hacen por medio del ritmo pues “el tocar aparentemente más adherente siempre es un tantear hecho de aproximaciones y retrocesos. Si no tuviese lugar este vaivén muscular, resultaría imposible aprehender la menor resistencia y el menor relieve.” (Chretien, 1997:109)

El vaivén muscular como condición de la experiencia del tacto hace entrar al cuerpo en la ondulación espacio-temporal que “tactiliza” la visión y el oído produciendo corporeidad. El mismo término en alemán entre el sentido del tacto y pulso, compás musical, *Takt*, refuerza que se trata de un vaivén que aproxima el tocar a la escucha y ya que “la visión es palpación a través de la mirada’ el ritmo de la visualidad hace que ella también ‘se inscriba en el orden de ser que nos desvela” (Chretien, 1997:120). Con esto, el tacto invita a la visión y a la escucha al ritmo de la tensión y reposo de un tantear que no es unidireccional sino una especie de oleaje que va y viene entre un “sí mismo” y “un fuera de sí” que responde y corresponde más al ondear de un continuo que una alternancia de estados opuestos. En la música y la danza los registros del tocar ponen en vaivén el tacto explícito o evocado de una corporeidad —una columna de aire o una cuerda— que se parte pero no se divide sino que permanece entera bajo una resonancia fundamental.

La improvisación artística en red es poner de manifiesto una frágil mediación pues “las cosas no se tocan, solo para un tercero están a una pequeña distancia” y “el intervalo (...) entre las cosas nunca es suprimido, sino sólo olvidado” (Chretien, 1997:106). Gracias a la mediación de atmósferas, humores y ambientes tecnológicos los cuerpos pueden acercarse sin perder pluralidad y diversidad y también partirse permaneciendo siempre uno como los tonos y el alimento singular como el pan.

2c. *Tocar y comunión: lo que se parte y es uno.*

Compartir lo que permanece uno se asocia al conocimiento, y este sentido de carácter universal que da “ese placer (que) proviene íntegramente del tacto” (Chretien, 1997:130) en el comer que es un partir. El acto de sustentar la vida animal pasando por el placer táctil de mascar y deglutir se asocia al proyecto de Santana, *Embodied in Varios* cuando —mencionando el *Manifiesto Antropofágico* de Oswald de Andrade— se afirma que “el proceso del arte telemático colaborativo y distribuido, abre nuevas formas de ‘comernos’ el uno al otro: otro canibalismo es posible” (Santana, 2013).

Es aquí donde la im-previsión del tacto aparece no como vaciedad ante la providencia sino como juego que antecede, el *pre-ludio*. Musicalmente el preludio tiene un carácter improvisado y tiene como función preparar el tacto musical, flexibilizar el tocar de los dedos para lo que viene, un tocar partiendo lo que no se divide y permanece entero. Es el juego con el aire, con la atmósfera, con el humor que es gracia y es líquido que permite el chocar de los órganos elásticamente en el humor de la reunión social.

“la música y los temas de risa son dos especies de juegos con ideas estéticas, o también con representaciones del entendimiento, por el cual finalmente nada es pensado, y pueden deleitar simplemente a través de su cambio y, sin embargo, vividamente; por este medio dan a conocer, har- to claramente, que la vivificación es en ambos meramente corporal, aunque sea despertada por ideas del ánimo, y que el sentimiento de la salud a través de movimiento de las entrañas correspondientes a ese juego, constituye todo el deleite — apreciado como tan fino y pleno de espíritu— de una sociedad despabilada. No es el enjuiciamiento de la armonía en sonidos u ocurrencias ingeniosas, que sirva con su belleza sólo de vehículo necesario, sino la favorecida actividad vital del cuerpo, el afecto que mueve las entrañas y el diafragma, en una palabra, el sentimiento de la salud (que de otro modo no podría sentirse sin una tal ocasión) lo que constituye al deleite que se encuentra en ello, por llegar al cuerpo también a través del alma, y poder usar de ésta como médico de aquel.” (Kant, 2006:279).

Las “artes agradables” (Kant, 2012, loc. 2738) que no tienen otro fin que el goce como la música que “sirve a la mesa” (Kant, BGSE, loc. 2742) y están asociados al banquete donde el tacto es el preludio al juego de las “llamadas culturas no antropófagas” (Derrida, 2005:22) que “practican la antropofagia simbólica y de lo mismo construyen lo más elevado de su *socius*, incluso la sublimidad de su moral, de su política y de su derecho, sobre esta antropofagia”. “Hay que comer bien” no quiere decir en primer lugar tomar y comprender en sí [NB: el “nada es pensado” de Kant], sino **aprender** y **dar** de comer, aprender-a-dar-de-comer-al-otro. No comemos nunca del todo solos, he aquí la regla del “hay que comer bien”.

La mirada derridana al Manifiesto de De Andrade ayuda a enlazar esta comunión con el preludio del tocar; el “ven” de la música y la danza (Derrida, 1999:167), “la ley de hospitalidad infinita” (*ibídem*, 2005:22). Se suman el “ven” del banquete final; el tacto y pulso de un comer y ser comido en la red que contiene el ruido de la turba y el tono del coro: *chorus sanctorum proclamat, turba virginum invitat: mane nobiscum in aeternum* (*Liber Usualis*, 1953: 1746) “el ruido de grandes aguas o el fragor de un gran trueno;” (...) “como de citaristas que tocan sus cítaras” (*Biblia de Jerusalén*, Apocalipsis 14:2), la “chanza y risa en cierto tono de regocijo” y la música en la mesa como “rumor agradable” en el decir de Kant (Kant, 2006:248). El pre-ludio invita a preparar el tacto a repartir la unicidad del tono y el ritmo de ruidos.

Lo uno, como condición del compartir, relaciona ciencias y artes pues su ámbito del comer y conocer se reparte en la providencia del gozo del alimento y alejar el dolor y, por otra parte, en lo improvisado del gozo y dolor de la comunión donde se vuelven a reunir en un pulso primordial.

3. Lo maternal : pasos y tensiones, “consigo mismo” y “fuera de sí”:

Plantear una continuidad entre fisiología y sicología a partir del corazón puede parecer obsoleto (Sloterdijk, 2014). No obstante los nexos entre pulso musical y estado anímico que se sugieren en la música escrita occidental desde el siglo XVIII y la memoria de la pulsatividad intrauterina durante la gestación (Lacoue-Labarthe, 1969) son una prueba contundente de que el *pathos* emotivo y el paso de la sangre se sujetan no solamente a un “sí mismo”, sino a una *symphoné* primigenia con la mujer; con el corazón de una madre.

“Los datos psicológicos de la época anterior a su nacimiento, en el que el niño no descubre sus propias impresiones, sino el ritmo regular del corazón de la madre y el suyo, iluminan los medios utilizados por la naturaleza para inculcar en el hombre un sentimiento musical... es comprensible que el equilibrio del niño en el cuerpo de la madre entra en juego cuando aparece el sentido del ritmo y medida. Una consideración de mucho mayor alcance está conectada a la afirmación de que lo musical tiene su origen antes de nacer... Se trata esencialmente de ritmo y compás (*Takt*) y como tal está profundamente anclado en el ser humano.” (Lacoue-Labarthe, 1969: 206)

Al principio de *Personare*, y también al comienzo de la fisiología de la persona está la *symphoné* con el corazón de la mujer como inicio del “consigo mismo” y el “fuera de sí”; el nudo rítmico materno-filial que en lo oculto pre-ludia tonos y prosodia de un futuro diálogo cara a cara que se dará a luz. Hay una improvisación rítmica previa al nacimiento en la cual no hay intencionalidad sino solo contención en su sentido más profundo, el tener algo con alguien, una división en pulsos de tiempo inter-subjetivo cuyo origen es ya com-partido.

Llama la atención el énfasis de Lacoue-Labarthe en hablar de “ruido” en este nudo rítmico materno-filial. En efecto, esta improvisación — que es un contener y compartir limitado a dos— es tono y ruido como una sola cosa. Los breves pulsos audibles que marcan el ritmo son individualmente ruidos. No obstante, su reiteración regular hace de ellos un tono sub-grave (Stockhausen, 1957) inaudible pero presente en forma de dúo percusivo, el de dos corazones, es una suerte de síntesis de tono y ruido; una contención de lo repartido que siempre es uno y que choca entre sí. La providencia y lo imprevisto son también uno pues el ruido-tono de pulsiones de redes sanguíneas distintas vuelve siempre sobre sí mismo como *ostinati* rítmico que alimenta sin comer, consumir ni sufrir. Es lo imprevisto siempre provisto de un tocar audible como lo es el tocar musical pero que “no tiene tacto” pues es contenido sin peligros (Chretien, 1997:118). Es un estar ideal cuya recuperación (Ferenczi, 1989) gravita en el desarrollo de lo humano.

Dar a luz es abrir lo auto-contenido pues “resuena el ruido de un reparto (consigo mismo, con los otros): quizá el grito en el cual el niño nace, quizás una resonancia aún más antigua en el vientre y del vientre de una madre” (Nancy, 2014:39). Es el grito del paso donde entra en escena la oralidad, el “adquirir tacto” de un nuevo pasar. El ritmo de las redes sanguíneas es ahora a distancia y está mediado por el seno materno introducido en el juego rítmico-nutritivo del tragar del lactante. El tacto del pulso se ha vuelto tacto oral donde “el ritmo del succionar queda permanentemente fijo como ingrediente de cada actividad erótica subsecuente” (Ferenczi, 1989: loc. 333), pero no sólo como causalidad sino también contenido en el ritmo del paso del lenguaje que despuntará dando nombre a la mujer que lo contiene todo, el inicio del “cara a cara”, el paso de “soy el que soy” a “ser algo de otros” a quienes se nombra y come.

4a. Lo materno-paternal: tener tacto.

Con este paso lo materno-filial transita a lo esponsal, materno-paternal y social. Entre llanto y gozo se educa el “adquirir tacto” en favor de “comer y dejarse comer bien”; de cómo entran los corazones, el alimento y la palabra en la escena temporal-espacial mediante el tacto:

“la transferencia de un término métrico de la música a la vida social muestra que también aquí los factores temporales entran en juego. Y aquí, la vida sexual puede reclamar tener típicamente un significado. La sociedad de dos puede ser tomada como la sociedad en general. El factor temporal, visto desde el oportuno comienzo y fin del preludio sexual y en el éxtasis final, es decisivo en carácter. El poeta habla del ideal de amor como ‘dos corazones y un latido’. Incluso aquellos que acostumbran a considerar la atracción sexual como una cosa de instinto, de acuerdo con su elemento dominante, no pueden escapar a la convicción de que el amor feliz es en gran medida dependiente de la concordancia temporal del ritmo de dos seres humanos.” (Lacoue-Labarthe, 1969, 198).

El alma es un “nudo rítmico” (*ibidem*, 1969, 202) que sujeta la emoción y el tocar en el cuerpo. Aquí se sujeta un nodo básico de la red social que toca todo con todo en la corporeidad materno-paternal donde durante la vida del ser humano, hecho de hombre y mujer, está el nudo y desenlace de una comunión que puede dar origen a la vida ciudadana constituyéndose en el más público de los actos. En su modalidad más profunda del tener tacto, el tocar se abre libremente a la terceridad. Así es como la dualidad materno-paternal abriéndose a la vida conforma un nodo de red básico capaz de enlazarse con otros.

También el saber, por tratarse de lo humano, se puede entender desde una corporeidad que sintetiza el universo. “Así como la sociedad de dos puede ser tomada por la sociedad en general”, el cuerpo del conocimiento se extiende como un continuo que hace inteligible una materialidad natural físico-químico-biológica capaz de sostener y transmitir la vida, pasando por una extensión corporal de la técnica que conoce, domina y preserva, hasta abrirse al cuerpo social e individual donde lo humano se organiza, convive, comunica y se reconoce en lo único y diverso. Esto último que desde la mirada poético-artística es una sincronía, de tonos que permanecen uno si bien partidos, la ciencia lo presenta como construcción desde el “punto de vista” en escritura que distingue asincrónicamente las partes de aquello que en las artes aparece unido como experiencia y reflexión. La oralidad, la improvisación con palabras hechas de ruidos y tonos, consonantes y vocales unirá ambas cosas.

4b. *Lo materno-paternal en el Génesis: la primera palabra humana.*

En la primera escena de *Personare*, el tacto de piel, la respiración y el pulso se escuchan como sonidos de la naturaleza. Evocan algo ancestral como la madre tierra y la vida; lo que Kant (2013: loc. 5552) llamaba lo más sublime, la inscripción a la entrada del templo de Isis: “Soy todo lo que está, todo lo que estaba, y todo lo que estará y mi velo no lo ha levantado ningún mortal” Hay aún una providencia inexorable, sin nexo ni mediación. Esto recuerda el silencio de lo humano en el Génesis bíblico; el relato donde

al hombre se le presentan las criaturas para que las nombre y encuentre “una ayuda adecuada”. Es como la búsqueda silenciosa en las ciencias y la tecnología pero que en ellas, por sí solas, “el hombre no encontró una ayuda adecuada” (*Biblia de Jerusalén*, Génesis 2:18, 1967).

En las dos escenas sucesivas de *Personare* la danza se abre a la voz de instrumentos. Aparecen tonos musicales; el paso del aire que sostiene la tensión del tacto que sujeta y libera; la persona. En el Génesis se registra el primer hablar de lo humano; “esta sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne (...) será llamada mujer porque del varón ha sido tomada” (*ibidem*, Génesis 2:23) como la manifestación de la corporeidad materno-paternal. Es un tocar mediado por voces; un tocar de ruido rítmico de huesos y tonos de carne, un tocar que sujeta “esta sí que es” la *symphoné* que toca lo más íntimo de un “sí mismo”; “hueso de mis huesos y carne de mi carne” y al mismo tiempo libera pues “ha sido tomada” “fuera de sí”, la comunión con otros. Su mismo nombre no es una determinación unilateral sobre un objeto a la vista, sino el paso radical de un tercero por entre las carnes entreabiertas (*ibidem*, Génesis 15:17), encontrado y perdido en la sonoridad que libera un sí mismo y un fuera de sí.

4c *Lo materno-paternal: la improvisación de Dios.*

El Génesis va más que allá del dato si esta fue efectivamente la primera palabra humana, apunta más bien a que ella mereció recordarse como inauguración de algo, transmitirse oralmente y escribirse luego de siglos. Su paso oral por generaciones rememora el hallazgo de lo real: “esta sí que es...” en la voz aramea *issa*, mujer, derivada de *iss*, varón. Se pone en sonido, tiempo y espacio, lo buscado largamente; la “ayuda adecuada” que se adhiere lingüísticamente al nombre del varón —tal como en algunos idiomas— pero en el mismo arco expresivo subraya la naturaleza de una posesión mediada pues “ha sido tomada” por un tercero. Adán no denomina a una criatura accesoria anexa de *iss*, por el contrario, nombra la intervención de un tercero que toma y parte. Tomar en algunos idiomas lleva la raíz germánica *tak* lo cual nuevamente remite al tacto, el pulso que es la partición del tiempo del tocar. Este nombre testimonia la emotividad de tomar y partir el tiempo y espacio en el pulso del habla toda vez que se devela en algo interpersonal que es repartido. Un nombre de tonos y ruidos de un tomar y entregar la complementariedad corporal que participa de una red donde “lo de afuera” pulsa “lo de adentro” conteniéndose mutuamente. “Lo de afuera”, el “hueso de mis huesos”, el mecanismo causal diverso que sostiene y sirve de herramienta de la objetividad, es contenido y contiene la corporeidad improvisada de “lo de adentro”, lo que es uno, la subjetividad, “la carne de mi carne”, lo que alimenta un conversar “cara a cara” donde el “soy el que soy” no solamente transita a un “ser algo de otro” sino también lo predilecto; a ser todo para otros. Este nombre anuncia una síntesis en el cuerpo de la rivalidad entre lo múltiple de las ciencias y lo único e inseparable de

las artes. Es la resonancia de una experiencia que supera la anterior de conocer pues culmina en nombrar a “esta sí que es”, una tensión rival que pone lo existente bajo custodia de lo humano pero no como apropiación sino como un recibir y dar siempre por primera vez.

Es el nombre de un gran paso, una pasión, una pulsión rítmica que no es solo el desborde dionisiaco ni la contemplación estática de la “alta virgen” de Nietzsche (2000, loc. 62). Es pasión que va en el pulso de estas palabras que anudan elásticamente la paradoja corpórea de la naturaleza humana, cuyas luces y sombras, de un ganar y perder las matiza la atmósfera y el humor. Kant (2013, loc. 2976) asocia lo paradójico al humor y aquí hay humor y frescura en la improvisación de una partida ganada. En efecto, hay una pretensión nietzscheana (Nietzsche, 2013:960) que no se satisface toda vez que, en un comienzo, la Providencia le muestra a nuestro silencioso antepasado “lo de afuera”, lo ya previsto, como único ámbito de búsqueda de “ayuda adecuada”. Su primera exclamación es en cierto sentido frescamente risueña pues es “como si” el hombre hubiera salido vencedor de una rivalidad con Dios mismo, quien termina por improvisar una semejanza (Génesis 1:27) con Él en una corporeidad interpersonal. En este humor, Dios providente improvisa queriendo ser como hombre y lo improviso de la carne provee queriendo ser como Dios en una fricción humorosa de contrarios donde uno se hace custodio de los demás en el otro que de él mismo es tomado estableciéndose una consanguinidad de la experiencia cotidiana y lo nouménico, el dolor y la idealidad.

La rivalidad de los saberes se sumerge en la liquidez de una atmósfera en el cual se choca elásticamente por algo que se envidia, que se toma y es tomado para alimentar a otros, donde se sobrellevan celos liviana y graciosamente en la fragilidad. Pues las ciencias son fuertes como providencia y método contra el hambre y la muerte que caen de improviso, como el arte tiene estilo y tacto para sobrellevar el dolor.

“Esta sí que es... ha sido tomada” es una oscilación exultante y dolorosa de la improvisación del arte que participa con las ciencias de una misma providencia de vaivenes a que está sometido lo sensible. Se trata de la providencia de lo frágil, lo que tambalea, lo incapaz de imponerse y que se asemeja a la de un Dios cuya única representación permitida será la de su muerte ignominiosa y la indigencia de su nacimiento. La providencia de la ciencia y la tecnología en su mecánica firmeza instrumental participa, a su vez, de la encantadora fragilidad de la improvisación “como si” cantaran sus lógicas causalidades con lo que vibra al paso del aire, el tacto de la puerta ojival de la carne por donde aflora la inauguración del habla.

Conclusiones:

La improvisación artística en red extiende un pasar en vaivén que licua la forma haciéndola humor para tocar el todo con todo en la metáfora de la globalidad planetaria. Su singularidad permanente nace de una corporeidad interpersonal que conoce la providencia de una voluntad y lo improvisado de la realidad tomando, partiendo y haciéndose humor en un mismo pulso. La libertad de la improvisación no suspende los límites previstos de “cómo tocar” sino que juega en el espacio y tiempo de la corporeidad materno-paternal en la palabra que, al estar sustraída del tacto, se vale del ritmo tecnológicamente mediando la distancia entre “punto de vista” y “momento de escucha” confiando que providencia e improvisación, ciencias y artes, se hacen uno siempre por primera vez.

Notas

- 1 Título del proyecto de tesis para el Doctorado en Filosofía m. Estética y Teoría e Historia del Arte en la U. de Chile.
- 2 Santana, Ivani: Personare, versión 2014 del proyecto Embodied in Varios 27-28.09.2014 en red Internet 2 como espectáculo de improvisación simultánea de danza, música y video en Internet 2, Universidad Federal de Salvador de Bahía, Brasil, Universidad de Chile, Universidad de Lisboa, Portugal. <http://dicrea.uchile.cl/obras/personare-2013/> ; <http://personare-evd58.tumblr.com/> . Secretaría Cultural Estado de Bahía, Brasil; Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la U. de Chile.
- 3 Letelier J. P. intervención durante Coloquio Doctoral de R. Cori, 17 dic. 2013. grabación magnetofónica y apuntes no publicados.
- 4 En referencias a páginas en libros electrónicos. eBooks, Kindle Edition, están expresadas como "location" (loc.) según protocolo de ese formato.

Referencias

Biblia de Jerusalén. DE BROUWER, Descleé (editor). Bruselas, 1967.

CHRETIEN, Jean-Louis. *El cuerpo y el tacto*. MADRID: Chaparrós Editores, 1997

DELEUZE, Gilles. "What is the creative act?". *Conferencia en "La Femis"*. Disponible en www.youtube.com/watch?v=_Cl_PkclwKM, 1987. Acceso el 04 de Septiembre de 2015.

DERRIDA, Jacques. "No escribo sin luz artificial", *Dispersión de voces*. Valladolid: Cuatro Ediciones, 1999.

_____. "Hay que comer" o el cálculo del sujeto". *Entrevista por Jean-Luc Nancy. En Confines*, n.º 17, Buenos Aires, 2005.

FERENCZI, Sandor. *Thalasa, a theory of genitality*, Karnak Books Ltd., eBook, Kindle edition, 1989.

FRITZ, Vivian. "¿Cómo y por qué concebir un espectáculo en tiempo real y a distancia? El caso Konic en APAN". *Ponencia por video-conferencia en III Seminario Internacional ARCU-RED*, Cartagena de Indias, Colombia 20 de noviembre de 2014.

HARPER, Douglas. *Online Etymology Dictionary*. Disponible en <http://www.etymonline.com/>. Acceso el 05 de Septiembre de 2015.

HEIDEGGER, Martin. *Conceptos fundamentales*. Madrid: Alianza, 1994.

_____. "Grundbegriffe. En GA, II Abteilung: Vorlesungen 1925-1941 B. 51, Klostermann, Frankfurt, 1981.

_____. "NESKE Documentary", Subtitulado en inglés por Markus Semm, 2007. Disponible en http://www.youtube.com/watch?v=9_vYz4nQUcs_3:30. Acceso el 05 de septiembre de 2015

HUMBOLDT, Wilhelm Von. *Escritos sobre el lenguaje*. Barcelona: Ediciones Península, 1991.

_____. *Geammelte Schriften: Werke Bn. 6*, Walter de Gruyter, 1968 (del original de Behr, Berlin 1907). Disponible en <https://books.google.cl/>

books?id=CMJD-ToURyUC&pg=PA120&lpg=PA120&dq=#v=onepage&q&f=false Acceso el 05 de septiembre de 2015

_____ *Über die Sprachen, Reden vor der Akademie*. Hrgb J. Trabant, Tübingen, Basel, Francke, 1994.

_____ *Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts gedruckt* und verlegt bei G. Reimer, eBook. Disponible en <https://play.google.com/store/books/details?id=aYBUAAAACAAJ&rdid=book-aYBUAAAACAAJ&rdot=1>, 1846.

KANT, Emmanuel. *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764). Insel Verlag Urheberrechtfreie Ausgabe, eBook, Amazon Kindle Edition, 2012

_____ *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992, 2º edición 2006.

_____ *Kritik der Urteilskraft*, Klassische Werke der Philosophie. eBook bearbeitung Sigfried König, Amazon Kindle edition, 2013.

KRAVCHENKO A. V. *Essential properties of language from the point of view of autopoiesis*, 2005. Disponible en http://www.researchgate.net/publication/28764200_ESSENTIAL_PROPERTIES_OF_LANGUAGE_FROM_THE_POINT_OF_VIEW_OF_AUTOPOIESIS. Acceso el 04 de Septiembre de 2015.

LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe. *Typography, mimesis, philosophy, politics*. Cambridge, Massachusetts, London England: Harvard University Press, 1969. Disponible en http://issuu.com/ivanradenkovic/docs/typography_mimesis_philosophy_politics. Acceso el 04 de Septiembre de 2015.

LIBER USUALIS. DESCLÉE & CO. (eds.). Tournai, Bélgica, 1953.

NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu Editores, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *Also sprach Zarathustra*, Urheberrechtfreie Ausgabe, eBook, Kindle Edition. 2013

_____ *Der Fall Wagner*, Urheberrechtfreie Ausgabe, eBook, Amazon Kindle. 2000.

SANTANA, Ivani. *Embodied in Varios Darmstadt '58*. 2013. Disponible en http://embodied.mx/?page_id=198 Acceso el 04 de setembro de 2015.

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I*, Prólogo, R. Safrensky, Madrid: Ediciones Siruela: eBook, 2014.

STOCKHAUSEN, Karheinz. *Wie die Zeit vergeht*. En Revista "Die Reihe", Viena: Universal Edition, N° 3, 1957.

Biografía

En 1970 estudia guitarra en el Instituto de Música de la Universidad Católica con Oscar Ohlsen y en forma Rolando Cori particular armonía y piano con Lucila Cesped. En la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, se licencia en Composición Musical en 1984 con los Profs. Cirilo Vila, Juan Amenábar y Juan Lemann. Desde 1983 es docente en esta Facultad y actualmente coordinador de estudios de pre- y postgrado en composición y director de extensión. Con becas del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) y del Servicio Católico para Académicos Extranjeros (KAAD) concluye en 1991 estudios de postgrado en composición (Künstlerliche Reifeprüfung) en la Escuela Superior de Música de Friburgo (Alemania) con Klaus Huber y de música electrónica con Mesías Maiguashka. En Chile realiza proyectos de creación con apoyo de la Fundación Andes, el Departamento de Investigación de la Universidad de Chile y el Ministerio de Educación. Varias de sus obras han sido estrenadas y grabadas en Chile, Estados Unidos y Europa. Desde 2001 hasta 2007 es presidente de la Asociación Nacional de Compositores-Chile. Estrenos principales: "Cuatro momentos orquestales", para orquesta. Estreno en Santiago, 1983; "Peldaños al Padre", para soprano, narradores y orquesta. Estreno en Vallendar, Alemania, 1985; "Redemptoris Mater", para soprano, narradores y conjunto folklórico andino. Estreno en Kevelaer, Alemania y Rimini, Italia; 1987; "Misa Murucuyá" por cinco siglos de Evangelio en América Latina, para coro, solista y grupo instrumental. Estreno en Santiago, 1992; "La ciudad hermosa (canciones al comenzar un milenio)" para duo vocal, guitarra y multimedia. DVD sello SVR p. 2007.