

 **Christian Weik**
Instituto Federal da Paraíba, Brasil

Epistemus

vol. 12, núm. 1, 2024

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN-E: 1853-0494

Periodicidad: Semestral

epistemus@sacom.org.ar

Recepción: 17 Febrero 2024

Aprobación: 19 Abril 2024

DOI: <https://doi.org/10.24215/18530494e066>

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/727/7274938003/>

Resumen: El presente trabajo busca trazar paralelismos entre el cine y la música, desde una perspectiva *fronteriza* y *decolonial*. Para ello, se eligieron y analizaron algunas películas, con sus bandas sonoras, así como canciones que resuenan con los temas abordados. Construyendo una mirada *transversal* del cine a través de la música, se buscó cuestionar o dismantlar categorías cruciales para el cine occidente-centrado, que aún reflejan una *nostalgia colonial* y persisten en divisiones ideológicas, como entre el “cine-arte” o el cine “moderno” y el “resto”. Así, el texto se divide en tres secciones centrales y dos conclusivas: *Cine visto por la música: verticalismos y horizontalismos en transversales* inserta epistemológicamente el tema, analizando *rizomáticamente* las fuerzas horizontales y verticales del cine y de la música; *Cine-música modal* aborda algunas películas-músicas desde una perspectiva *transcultural* de la música modal, centrándose en sus ciclos de repetición, transformación, así como de muerte y renacimiento simbólicos; *Modal, tonal, atonal: resonancias cinematográficas* aborda los cambios que la música y el cine han enfrentado y engendrado, desde las transformaciones de la música modal en tonal y atonal; *Pequeña coda* resume brevemente el camino trazado a lo largo de la obra y *Da capo al fine: por un pensamiento fronterizo decolonial* lo concluye. Se espera que el artículo, de carácter ensayístico, pueda contribuir a enriquecer las reflexiones cinematográficas y de otras artes, sobre todo porque parte de una mirada-escucha no especializada, construida a partir de un arte distinto, la música, lo que considero una poderosa y fecunda forma de encuentro, precisamente porque permite el tránsito transcultural y rizomático entre diferentes artes y saberes.

Palabras clave: cine, música, decolonialidad.

Abstract: The present work seeks to draw parallels between cinema and music, from a border and decolonial perspective. For this, some films were chosen and analyzed, with their soundtracks, as well as songs that resonate with the topics addressed. Constructing a transversal view of cinema through music, we sought to question or dismantle crucial categories for Western-centered cinema, which still reflect a colonial nostalgia and persist in ideological divisions, such as between

“art-cinema” or “modern-cinema” and the “rest”. Thus, the text is divided into three central sections and two concluding ones: *Cinema seen through music: verticalisms and horizontalisms in transversals* epistemologically inserts the theme, rhizomatically analyzing the *horizontal* and *vertical* forces of cinema and music; *Modal cine-music* addresses some films/musics from a *transcultural* perspective of modal music, focusing on its cycles of repetition, transformation, as well as symbolic death and rebirth cycles; *Modal, Tonal, Atonal: cinematographic resonances* addresses the changes that music and film have faced and spawned, from the transformations of modal music into tonal and atonal; *Small coda* briefly summarizes the path traced throughout the work and *Da capo al fine: for a frontier decolonial thought* concludes it. It is hoped that the article, essayistic in nature, can contribute to enrich reflections on cinematography and other arts, especially since it starts from a non-specialized look-listening, built from a different art, music, which I consider a powerful and fruitful form of encounter, precisely because it allows transcultural and rhizomatic transit between different arts and knowledges.

Keywords: cinema, music, decoloniality.

Cine *Visto* por la Música: Verticalismos y Horizontalismos en *Transversales*

“Porque sois tan inventivo y pareces continuo, Tiempo, tiempo, tiempo, tiempo, tiempo

Eres uno de los dioses más hermosos, Tiempo, tiempo, tiempo, tiempo”.^[1] (*Oração ao tempo*, Caetano Veloso, 1979)

“Aquí, desde donde el ojo mira; ahora, que el oído escucha; el tiempo que la voz no habla, pero que el corazón tributa El mejor lugar del mundo es aquí y ahora”.^[2] (*Aqui e agora*, Gilberto Gil, 1977)

A pesar de todos los análisis cinematográficos y transmediales -como los psicoanalistas, en el eje Freud-Lacan-Althusser, que apuntan a una hibridación y dilución generalizada de géneros (ya sea del masculino-femenino de los sujetos o de los géneros de las películas); o incluso los análisis vinculados al eje modernismo/ posmodernismo- una especie de *división insuperable* entre ciertos tipos de artes/producciones sobre otros permanece robusta. Este divisor en los moldes actuales es producto de una *nostalgia colonial*, vinculada a la idea de superioridad del arte occidentocéntrico sobre todos los demás artefactos culturales. Así, hay un dispositivo que se activa constantemente para aludir a una supuesta oposición insuperable entre “cine arte” y “el resto”. En palabras de Xavier (2005), la oposición ocurriría entre lo *vertical.fuerza del instante*, pistas de imagen-sonidos flotando unos sobre los otros) y lo *horizontal.fuerza de sucesión*. Este último estaría conectado con las estructuras del *espectáculo integrado* (Agamben, 2001), con el cine “hollywoodiano”, con el *sex-appeal* de las estrellas, la centralidad en los personajes, además de la fabricación de una “naturaleza salvaje”, como en las películas de *western*, viajes y *roadtrips*, o aún de *urbanidad*, con algunos detalles banales expandiéndose y ganando autonomía, generando significados o efectos pop dentro y fuera de las películas (Xavier, 2005).

Este dispositivo analítico está, de hecho, ligado a uno de los presupuestos más emblemáticos del arte moderno y de vanguardia: el de *contar por metáforas*; de *nunca contar directamente* (Piglia, 2014), sino de ocultar, crear múltiples capas de significado, de modo que lo revelado, cuando se revele, adquiera características especiales de profundidad y ciertas emociones tal vez sentidas como “superiores”. Sin embargo, tal revelación a menudo se verá frustrada en el “cine moderno”, pero seguirá siendo reveladora. Incluso excluir es mostrar la exclusión; ocultar es mostrar el ocultamiento; mostrar es siempre seleccionar y dejar mucho fuera, reflejando el ancestral binomio *adentro-afuera* en el que se asienta el dispositivo cinematográfico

(Comolli, 1998). Todos estos procesos, sin embargo, de alguna manera *muestran*.

Así, se atribuye demasiado poder a tales obras, como si las capas de significado fueran creadas o inauguradas allí mismo en la obra, y no en diálogos profundos del *ser-en-el-mundo*^[3] (Heidegger, 2002) -del ente que abrió el mundo a lo largo de su jornada existencial- con estas obras. Este montaje vertical que algunas obras, eso sí, *enfatan*, está realmente presente como *potencialidad*, latente en cada percepción y experiencia del ser-en-el-mundo, así como son también y sólo potencialidades en las “obras de arte”, los cuales, para su implementación, demandan al interlocutor un capital cultural, simbólico, existencial y institucional específicos.

Hay hermosas metáforas para referirse a la *fuerza vertical* del cine, símbolo de lo “moderno”, de la ruptura, de la originalidad y de la creatividad vanguardista. Gilles Deleuze (1987) prestará atención, por ejemplo, a la *disociación entre ver y hablar* en determinadas películas, con la producción de una *voz* que habla de algo y una *imagen* que nos hace ver otra cosa, movimientos que se transforman en un sentido profundo, en el que lo que se nos dice está *debajo* de lo que se nos hace ver; o, la voz se *eleva en el aire* mientras lo que nos habla se *entierra*; aire y tierra, elementos en transformación y circulación como *ritornelos*^[4]. Avellar (2005) también abordará las fuerzas de la tierra y del aire como “ostra y viento”: el cine como inmovilidad, cierre, ostra, y apertura por todos lados, puro movimiento, viento. Ostra y viento “como un modo de ver todos los filmes” (p. 61): expresión de una inmovilidad que es todo movimiento. En el momento de la proyección y más allá, en la *película de la pos-proyección* -la que permanece con nosotros mucho después de que terminan los créditos, en un tiempo virtual *kairotico*, cercano al de la música y del mito-, la película pasa abierta como el aire por todos lados, aunque inicialmente cerrada en la pantalla; el espectador, inicialmente inmóvil en la sala, como una ostra dentro de otra, mueve su imaginación en todas direcciones, como el viento, como el *rizoma*^[5].

Así, la fuerza “horizontal” y “vertical” del cine, generalmente asociada con el cine hollywoodiano y el cine arte, o con el cine clásico y moderno, respectivamente, en realidad responden a metáforas más antiguas y profundas, las cuales pueden asociarse no solo con las artes más cercanas al cine, como la fotografía, la pintura y el teatro, sino también con la *música*. Es con este arte que busco en este trabajo establecer algunos paralelos, que pueden enriquecer esta discusión. La *imagen-historia*, fuerza horizontal, y la *imagen-presencia*, fuerza vertical, resumida en una de las escenas inaugurales del cine, *La comida del bebé* (1895) de los hermanos Lumière -imagen-historia en el teatro familiar que narra la escena, y imagen-presencia en las *hojas*

que se mueven de fondo, percibidas por Méliès (apud Xavier, 2005)- también se reactivan en numerosas obras musicales. Para Wisnik (1999), nada sintetizaría mejor este proceso que un *preludio* -la fuerza tonal de la narrativa-drama, la horizontalidad- y *fuga*, la fuerza del instante, *modal* travestido de *tonal*, verticalidad, de J. S. Bach.

Cada *sonido*, como cada *luz*, implica innumerables haces de frecuencia, series armónicas, espectros de colores y ruidos, en *fases* y *desfases*, cuyas totalidades pueden expresarse metafóricamente en el *ruido blanco* y en la *luz blanca*. Como ilustra Jorge Luis Borges en relación a la literatura y el Universo en su *Biblioteca de Babel* (2016), también una única imagen-forma que surge de una luz totalmente blanca del sol; o un solo sonido en unísono surgiendo frente a un ruido blanco del mar, potencialmente contendría todas las posibilidades de la música y del cine, “oscilando entre organización y entropía, orden y caos” (Wisnik, 1999, p. 27). Imagen surgida del blanco total, como la familia de la película *Vidas Secas* (Pereira dos Santos, 1963), proveniente de un lugar que es blanco-puro-solar, luz pura, pura indiferenciación, en su *loop* sin fin, buscando un lugar para seguir sobreviviendo -nunca *viviendo*-, e yendo para parte alguna: retorno al blanco indiferenciado. Toda la historia de la película transcurre como un simple *intermezzo* (Avellar, 2005), una breve *suspensión*: un mero intento fallido de orden, entre uno y otro *caos-blanco-total*.

El ruido en la música y en la película -el fallo, la interrupción, el barullo, el trémulo de la cámara, la inestabilidad, la torsión, el desenfoque, la luz que quema la exposición, luz y sombras profundas- no se opone a la naturaleza, sino que es parte de un continuum que cada cultura administrará, definiendo los márgenes de esta separación inaugural, entre *sonido-imagen* y *ruido*. Ruido como sonidos/luces que *interfieren*; como desencuadres de la cámara, desenfoques, temblores; como enfoques en detalles aparentemente desconectados; como montajes *rizomáticos*, que nos desorganizan, que *disuelven* el mensaje; lenguaje y códigos en descristalización, desprendimiento, provocando nuevos lenguajes, nuevas creaciones, forzando nuevas miradas y escuchas. Así, el *ruido* funciona como un *rizoma*, constituyendo una materia prima fundamental para el acto de *creación*, de transformación, de destrucción o de *resistencia*, siendo siempre un concepto extensible y retráctil, negociado en cada cultura y época. Un ruido cualquiera que se repita abre un horizonte de expectativa. Del mismo modo, un solo sonido sostenido en unísono por un grupo humano, una sola imagen o escena sostenida por un *pueblo que resiste* (Deleuze, 2003), poseen “el poder mágico de evocar un fundamento cósmico: se insemína colectivamente, en medio de los ruidos del mundo, un principio ordenador” (Wisnik, 1999, p. 33).

MusiCine-Modal

“Cantará una guitarra hechicera
Que siempre me habla de amores
Que solo me hacen sentir más vivo.
Cantará una corriente que en el río va,
Siempre susurra y me habla de amor,
Que hace morir y renacer”.
(*Morir y Renacer*, Natalia Lafourcade, 2012)

“Aquí cerca pasa un río; ahora vi un lagarto;
Morir debe ser tan frío como en la hora del parto
El mejor lugar del mundo es aquí y ahora”.^[6]
(*Aquí e agora*, Gilberto Gil, 1977)

En el mundo de la música modal -ya sean tradiciones orientales, de la griega antigua, gregoriana, balinés; de los pueblos originarios de Europa, América, África y Oceanía; de la música tradicional del noreste de Brasil, del candomblé y de los chamanismos panamericanos y globales- la música se vive como una *experiencia del sagrado*, lucha cósmica y humana entre sonido y ruido, entre sagrado y profano (Deleuze, 2003), como rito sacrificial (Wisnik, 1999). La música sacrifica el ruido, como un chivo expiatorio, convirtiendo el ruido mortífero y destructor en un pulso armónico y ordenado. El sonido trata sobre la vida y la muerte, el orden y el caos: flautas de huesos, cuerdas de intestinos, tambores de piel, trompas de cuernos, son unos sangrientos testigos de la vida y la muerte. Del animal muerto nacen los instrumentos musicales. Del ruido que muere, nace el sonido, la música. La *violencia sacrificial* produce un orden simbólico, que la sublima, rompiendo el continuum de la naturaleza, cortando lo que es uno. El tiempo producido es circular, una experiencia de tiempo virtual, de *no-tiempo* (Weik, 2017); o una producción comunal del tiempo, como la poderosa experiencia de *communitas* que surge de la *liminalidad*^[7] en los ritos de pasaje (Turner, 2004). Como en los *ritornelos*, cada repetición es continuamente diferente, cada diferencia es continuamente repetida (Deleuze y Guattari, 1995, 1997; Wisnik, 1999). No hay temas individuales, solo la virtualidad de la dinámica *colectiva* de los *modos* -la selección cultural de alturas, timbres, duraciones e intensidades de sonido- donde cada nota o célula rítmica puede ser la tónica, la referencia, el movimiento, el impulso o el reposo, el aire o la tierra. La música modal es como un mandala espacio-temporal, una condensación de principios mítico-universales que si infunden sobre música y oyente.

Modal, como los innumerables sacrificios y órdenes vitales de la película *Walkabout* (Roeg, 1971): ya sea el suicidio del padre de los

dos hermanos o incluso del propio aborígen en busca de redención; ya sea la reducción o anulación de los pares aparentemente opuestos humano/animal, vida/muerte, cultura/naturaleza, en toda la organicidad y visceralidad de las escenas y encuadres. Con los personajes, realizamos nuestro propio rito de pasaje (Turner, 2004), de profunda conexión con el entorno y con el “otro”. ¿Y quién es el “otro”, además de nosotros mismos? La banda sonora resuena con la ciclicidad modal, ya sea en los sonidos sacrificiales del didgeridoo, o en el tema de John Barry, que, a pesar de ser armónicamente tonal, se compone como si nunca comenzara o nunca tuviese que terminar, apoyado por los acordes cíclicos de las teclas. Su repetición continua se producirá *virtualmente*, en el tiempo mágico de la música y del mito (Weik, 2017), en *ritornelos* que continuarán incluso después del final de la película, reflejando toda la fluidez nostálgica y etérea de las imágenes, que se derraman sobre nuestro propio ser y entorno. La nostalgia se reactiva profundamente en la escena final, mientras seguimos con perplejidad una forma de *recuerdo* del personaje, que en realidad nunca sucedió en la narración, que solo ocurrió en su imaginación, pero que nos arrebató en forma de extraño profundo, ancestral, por ese mundo que, de tan natural, “salvaje” y sacrificial, aunque nunca hemos experimentado conscientemente algo similar en nuestra vida, es tan propio a nosotros.

Finalmente, queda por decir que la película resuena con toda la problemática de la *colonialidad*^[8] latinoamericana y global, ya que los aborígenes australianos, nativos americanos, afroamericanos y todas las personas que se reconocen étnica y epistemológicamente *mestizas*, comparten un pasado y un presente común, de exterminio, exclusión, invisibilidad y blanqueamiento epistémico y cultural. Escenas aparentemente desconectadas de la narrativa principal conllevan profundas críticas a las sociabilidades occidentales. Por ejemplo, cómo Roeg expone la enfermiza sexualidad “blanca” en la escena de los meteorólogos, frente a la sexualidad espontánea y visceral entre las dos protagonistas adolescentes, además de todo el choque cultural occidental y aborígen, con sus proyectos de naturaleza y sociedad tan distintos (recordemos que la devastación a escala industrial es el detonante para que el aborígen inicie un proceso de cura y redención para el mismo y para la Tierra, ya sea mediante el ritual de apareamiento y, con la negativa de la adolescente, mediante el suicidio). Esta es una de esas películas que, como diría Dewey (1950), hace que su representación por escrito sea extremadamente parcial, incompleta, reduccionista. Es una película que más bien derrocha sensorialidades puras, una comunicación profunda sin palabras, comprensiones más instintivas e intuitivas que racionales. Como los ciclos modales, una parte de nosotros también muere y renace con el viaje de los *Three of us* (Nosotros tres) no por casualidad el título de

otro tema musical de Barry, que se abre con voces de coro también infantiles (invocando la redención y la pureza), para luego volver al tema principal: ciclo que apunta a la eternidad.

Modal como la armonía y melodía de Jorge Drexler en *Al otro lado del río*, banda sonora de los créditos de *Diários de Motocicleta* (Salles, 2004). La experiencia de la música al final de la película nos lleva de regreso, como si arrebatados, al “otro lado del río”, en la colonia de leproso de San Pablo, Iquitos, Perú, para estar con ellos, abrazarlos y ser abrazados -*tacto* como desobediencia estructural, conexión, desprendimiento decolonial- para sonreír, bailar y unir fuerzas colectivas. Arrebatados, ya sea remando o nadando, como Ernesto cruzando el río envuelto en oscuridad. Por resonancia, con la música también somos arrebatados para estar, pelear o simplemente callar, con los mineros chilenos expropiados; o con los indígenas, apátridas y extranjeros de sus propios países, de sus Naciones borradas por los Estados modernos latinoamericanos -que nunca han pasado por un proceso de democratización racial, étnica, social, de control del trabajo, de los recursos productivos, como sucedió con los países que engendraron el proyecto de la modernidad, también a partir de la *acumulación original* posibilitada por la colonización y que dio origen al capitalismo y al Estado moderno (Quijano, 2019; Oporto y Quiroga, 2016). Retornamos también a Machu Picchu, para llorar a todos los que se fueron, víctimas de saqueos y genocidios; para rendirles homenaje y oraciones, y para armarnos con su poder comunitario, epistemología y cosmovisión. Reunir fuerzas y seguir remando, como nos insta Drexler en su canto modal cíclico; seguir juntando los pedazos de las naciones, pueblos, etnias, engullidos por la modernidad-colonialidad en la gestación de las Américas, en sus principios homogeneizadores y con sus desiguales distribuciones del poder; con sus genocidios, *epistemicidios*^[9] (Sousa Santos, 2011), *percepticidios*^[10] (Taylor, 2016) e *ecocidios*^[11] persistentes. Modal, en este ciclo que parece no tener fin, por la búsqueda de la justicia: social, económica, cognitiva, cultural, ambiental, ecológica (Shifres y Rosabal-Coto, 2017; Batista, 2018).

Así, la *luz*, esa materia prima del cine, de la vida y de todos los actos de creación, que “creemos haber visto al otro lado del río”, como dice la letra, es tanto la luz que vemos como la que *nos ve*; cuando quien llega, quien se queda y quien se va es la misma persona: somos todos nosotros. Una vez más insto: ¿Quiénes son esos otros, sino nosotros? Y el ciclo modal de la melodía y armonía -la estrofa que abre y cierra la canción como para inclinarse hacia la eternidad; la armonía que sostiene y la melodía que repite “rema, rema, rema”, sin centro tonal, sin una nota de reposo, sin principio ni fin, *rizoma* habitando el medio- es nuestra propia lucha como latinoamericanos: es nuestro dolor y nuestro placer, nuestro pesar y nuestra alegría, nuestro

sacrificio de vida y muerte, entre *reconocernos* y *crearnos*, es decir, generarnos como *pueblo*, como pueblo que resiste, como *acto de resistencia*. Deleuze nos recordará que “todo acto de resistencia no es una obra de arte, aunque de alguna manera lo sea; toda obra de arte no es un acto de resistencia y, sin embargo, de alguna manera lo es”. Es el *pueblo* lo que *falta*: “no hay obra de arte que no haya llamado a un pueblo que no existe todavía” (Deleuze, 2003, p. 5). La secuencia de Ernesto cruzando el río nadando sintetiza esta *escucha-mirada*: leprosos que lo sacan del agua; niebla que se abre y se cierra; encuentros y despedidas, entre aplausos que se convierten en melodías andinas cortadas por el silencio: ¿habrá silenciamiento más *ruidoso* que este?

Modal, cíclica, sacrificial, como *Vapor Barato*, cantada por Gal Costa como banda sonora (y diegéticamente por la personaje Alex durante la narrativa) para la escena final de *Terra Estrangeira* (Salles y Thomas, 1996), un largometraje cuyos personajes Alex y Paco sueñan en pertenecer a una tierra, sin saber cuál, sin tener cuál, sin encontrarla nunca. Personajes que salen de Brasil y van a Portugal para intentar encontrarse a sí mismos, sin saber que, como dice el personaje portugués Pedro, aquél es el “lugar ideal para perder a alguien o para perderse a uno mismo”. Y nos dice con insistencia la letra, “voy a tomar ese viejo barco^[12]”, al cierre de la película -y el momento en que una película cierra es el momento en que *abrimos un nuevo mundo-*, mientras la armonía rueda modalmente, y los giros nos transportan de regreso para la escena del *barco varado en la arena*, no sólo símbolo de un “viejo mundo” estagnado y opresivo para el inmigrante, sino de la propia existencia de los personajes como mera *supervivencia*, sin *raíces* ni *identidad*. Mientras escuchamos a Gal, Alex cruza la frontera hacia España, dejando atrás el cuerpo sacrificial de Paco. Sacrificio, muerte interior de cada *agente*^[13], que nace de la claridad de que en realidad *vivimos en tierras extranjeras*, o que *siempre nos sentiremos extranjeros*, en *nuestros propios países* latinoamericanos, en busca de alguna sensación -¡cualquier sensación! -, de *pertenencia*: posibilidad de *renacimiento*.

Posibilidad que se convierte en *efectivización* del renacimiento, como los cantos diegéticos del corto *Quebramar* (“Rompeolas”, Carla Lyra, 2019). La escena de la actividad compositiva colectiva de las cuatro actrices-personajes lesbianas (actrices que interpretan, de manera conmovedora y delicada, a *sí mismas*) que renacen en un niño de aceptación, exuda cura, belleza y poesía en imágenes-sonidos. No solo la canción en sí es un *acto de resistencia*, sino toda la valentía, la dulzura, toda la poesía de lágrimas, caricias, abrazos y el *monte de cuerpos-enteros-libres* en la playa. No es posible *estar de cuerpo entero* con el alma rota. Cuerpos enteros, pues están experimentando el abismo regenerador de la *communitas*, de la comunidad total e

indiferenciada (Turner, 2004) y estar entero es su dulce consecuencia. Por eso la curación aquí también es total, y también nos sentimos un poco más sanados; también nos levantamos con este llamado a *un nuevo pueblo* (Deleuze, 2003). Y si “cada vez que se describe la génesis del mundo con la precisión deseada, un elemento acústico interviene en el momento decisivo de la acción” (Marius Schneider apud Wisnik, p. 37), la canción aparece en el momento en que *un nuevo mundo se levanta* -rito de pasaje también simbolizado por el Año Nuevo, telón de fondo de la historia. Y cantan, con modos utilizados en el Candomblé, en los Chamanismos, en la música del Nordeste brasileño: “Ella viene del mar, ella viene del dolor, la resistencia es una mujer, mi flor. Rompeolas, rompe la marea. Rompe la marea, mujer...”^[14]. Sanación y resistencia colectiva, rompiendo las incesantes y profundas mareas del yugo patriarcal, de la *colonialidad del ser* (Quijano, 2019). Dolor sacrificial, muertes y renacimientos simbólicos: cine-música modal.

Modal, Tonal, Atonal: Resonancias Cinematográficas

Nosotros caemos en el flujo del tiempo
Entonces nos despertamos de un sueño
Pero en un abrir y cerrar de ojos, vuelve la noche.
El futuro comienza en algún lugar, en algún momento
No esperaré mucho tiempo”^[15] (*Irgendwie, Irgendwo, Irgendwann*, Nena, 1985)

“Aquí, donde el color es claro; ahora, que todo está oscuro
Vivir en Guadalajara, dentro de un higo maduro.
Aquí, muy lejo, en Nueva Delhi; ahora siete, ocho o nueve
Sentir es cuestión de piel, amor es todo lo que mueve
El mejor lugar del mundo es aquí y ahora”.^[16] (*Aquí e agora*, Gilberto Gil, 1977)

La música modal dio paso a la tonal regionalmente, en la transición de la Europa feudal a la capitalista. El tonalismo primero ajustó el mantenimiento del pulso y del ritmo más fluido del modalismo gregoriano, mientras producía una tónica modulante, ahora afirmada por una *tensión*, un impulso, un conflicto, generalmente un intervalo de tritono o un semitono disonante que pide la resolución consonante, el reposo, la relajación. Inicialmente, la resolución es obligatoria: el mundo burgués escenifica “la admisión del conflicto con la condición de que se resuelva armónicamente” (Wisnik, 1999, p. 43). Con la invención artificial del temperamento de J.S. Bach -consolidada a partir de los preludios y fugas del *Clave bien temperado* (1722, 1744), dividiendo la octava en doce semitonos de igual proporción-, la modulación de la tónica alcanzaba toda la gama

cromática de los doce semitonos. Así, la génesis del tonalismo ya contenía la *semilla de su propia destrucción*.

A medida que avanzan las décadas, la tensión, el impulso, el conflicto, se repone continuamente y ahora se puede resolver, reposar, o hasta dejar sin resolver; o incluso reposar en tónicas distantes. La música entonces se basa en *motivos*, y su frase tiene pequeñas catapultas melódicas, rítmicas y armónicas que la proyectan hacia adelante, como si estuviera *contando una historia*. Así, al escenificar un drama, los personajes son los motivos o temas en conflicto, conflictos que siempre se renuevan, que siempre tendieron a resolverse, al menos al final de las obras -metáfora de un mundo ahora *controlable*, por la entonces lógica cartesiana de la modernidad y de la retórica de la colonialidad. En esta época, la modernidad-colonialidad ya había adquirido su estatus de *sistema-mundo* (Shifres y Rosabal-Coto, 2017), globalizando toda la narratividad de la historia contada por conflictos, promesas de resoluciones o resoluciones dejadas en el aire, todo el drama de la *invención del Occidente*, impuesto violentamente como *patrón de poder hecho universal* (Quijano, 2019). Ya a principios del siglo XX, las resoluciones tonales se volvieron cada vez más torcidas, desfasadas, dejando entrar cada vez más lo que los siglos anteriores habían escuchado como *ruido*: el colapso histórico inherente al tonalismo dejó escombros, promesas y semillas. Produjo el impresionismo musical, dodecafonismo, serialismo, música electrónica, música de masas sonoras, rock, minimalismo y fenómenos pop, coincidiendo con el abrir y cerrar colapsantes de las dos grandes guerras -*máximo ruido* seguido por *máximo silencio*, sintetizado en los bombardeos nucleares de Hiroshima y Nagasaki; *ruido* y *silencio* expresados magistralmente por Kurosawa en *Rapsodia en agosto* (1991) como *tormenta* y *canto de coro de niños*, como exterminio y desolación *sublimada*-coincidiendo también con la génesis y el fin de las subjetividades modernas, y la irrupción o revelación de las subjetividades posmodernas (Hall, 2006), *ciberculturales* (Sibilia, 2012), *transmodernas* (Dussel, 2016).

En este camino, el modalismo -ya sea absorbido en el tonalismo o como resistencia en culturas donde la modernidad-colonialidad no se hizo *una*, sino *múltiple*- persistió. La industria cultural inaugurada, basada en la *lógica de la repetición* (Benjamin, 1989), también produjo el minimalismo, con claras conexiones con la ciclicidad modal; además de infinitas canciones basadas en la repetición de fórmulas tonales, pastiches de pastiches, fórmulas de fácil *consumo* y *reposición*. Produjo y profundizó nuevos y poderosos encuentros entre África, Asia, Oceanía, América y Europa, entre *ciclos modales*, *dramas tonales* y *ruidos desviantes*: jazz, blues, samba, choro, cumbia, country, forró, reggae, tango, entre muchos otros *géneros-encuentros*.

También produjo el rock y la guitarra eléctrica, el “arpa farpada” de Jimmy Hendrix (algunos de los ritornelos que giraron con Kurosawa en *Rapsodia en Agosto* también giraron con Hendrix cuando, en el Festival de Woodstock, también en el agosto de la bomba atómica, pero en 1969, 24 años después -festival que no fue solo un evento, sino un *marco*, un pliegue *cultural irrepitable* en los mismos moldes-tocó el himno de Estados Unidos en la guitarra, con un timbre distorsionado y saturado, alternando con simulaciones de bombas y gritos, hecho usando alavancas y pedal wah-wah).

Esta breve exposición no solo narra parte de la historia de la música europea convertida en *occidental*, convertida en *sistema-mundo*, sino también la del cine, naciente y creciente en estos momentos de transición del tonalismo. En estos términos, el cine llamado “clásico”, centrado en la narrativa, el drama y los personajes, su cadena de conflictos, resueltos o sostenidos, puede considerarse un *cine tonal*. El llamado cine “moderno”, el cine de “vanguardia” o incluso el llamado cine “arte”^[17], representaría el colapso del tonalismo, con la inauguración de los sistemas *atonales*: ruidos, verticalismos, que se imbuyen de musicalidad-imagen, de *presencia*.

Curiosamente, los mismos defensores del cine-arte analizan el cine *hollywoodiano* como una especie de aberración, carente incluso de categorización en sus sistemas de análisis, tratado como pura expresión del *dispositivo espectacular*. Tales análisis ignoran que el *espectáculo* y el *arte* en los moldes occidentocentros^[18] funcionan como dos caras de la misma moneda, una a través de la *saturación* y de la *atención difusa* (compartida también con las subjetividades posmodernas y ciberculturales), y la otra a través de la detención, suspensión, contemplación y *atención concentrada* (subjetividad de raíz moderna, romántica, racional, cartesiana, de forma *dominante*, pero que también resuenan las *transmodernas*, amerindias, budistas, yoguis, chamánicas, etc., de forma *recesiva*), pero que, si buscan de alguna manera satisfacer o romper los impulsos *corpo-audio-escópicos*, se buscan quizás *cambiar los contenidos* del binomio control x libertad, espectáculo x resistencia, no suelen cuestionar ni *cambiar los términos* de estos diálogos desiguales de poder (Mignolo, 2010). Quedan todavía atrapados en una historia lineal, donde las rupturas de la posmodernidad se erigen en los mismos términos que engendró la modernidad-colonialidad, siendo su continuación. Tales estudios ignoran las producciones y subjetividades que andan *por fuera* de este dictado, e incluso que lo *preceden*, lo que Dussel (20) llama *transmodernidad*. Es decir, la mayoría continúa sin tener en cuenta a los pueblos, etnias, naciones y minorías que quedaron y quedan, como *resistencias encarnadas*, fuera de esta dualidad lineal. De esta manera, el contacto con lo *no occidental* fundó, sedimentó y globalizó lo *occidental* como centro, como opuesto a lo “primitivo”,

lo “auténtico”, a la cultura purista. La inclinación secular de las artes a la vanguardia, que valora la originalidad, lo transgresor y lo nuevo, también gestionó y sigue generando la *diferencia colonial*, es decir, “lo no occidental es la materia prima a trabajar y transformar en ‘original’ por el Occidente” (Taylor, 2016, p. 10). El énfasis vanguardista en la originalidad y lo efímero no solo esconde múltiples y ricas tradiciones de prácticas performáticas *transmodernas*, sino también una *colonialidad* robusta y persistente, entre silenciamientos, encubrimientos, exclusiones, olvidos y falsos descubrimientos.

Es sintomático, a pesar de tales divergencias entre el cine moderno y el clásico, o entre el arte y el cine hollywoodiano, que la Historia (con H mayúscula y en singular) se siga contando predominantemente bajo el punto de vista europeo-estadounidense, con la insistencia en el mito de la *linealidad* evolutiva, de matriz moderno-colonial, que niega la *simultaneidad* y que aún persiste en los binomios de la civilización y barbarie, o moderno y primitivo. Niega que estos sistemas supuestamente horizontales y verticales son en realidad *transversales*, *rizomáticos* (Deleuze y Guattari, 1995, 1997), conviviendo entre sí; que, como el tonalismo, cada uno encarna en sí su propia génesis y la potencia de su extinción o transformación; que lo modal encarna lo tonal, que encarna lo atonal, que reencarna las repeticiones modales cíclicas y los conflictos tonales, con sus resoluciones o no resoluciones; encarnan el drama narrativo horizontal y la verticalidad presencial, el *sonido-imagen historia* y el *sonido-imagen presencia*, con todas las posibilidades de transversales rizomáticas entre ellos.

En este sentido, algunos autores, imbuidos de la nostalgia de matriz moderna-colonial, luchan por intentar afirmar y reafirmar lo que aún sostendría al cine como *arte en sí mismo* -cuando el “sí mismo” ya no existe ni nunca existió, como si cada arte no resonara con otro, como si cada arte no hubiera sido siempre *audio-táctil-visual* (Mitchell, 2005), tan humano y natural. Como si las *narrativas maestras* de las teorías estéticas tradicionales no se hubieran agotado (Danto, 2006), incapaces de explicar la *ampliación infinita* (que, en estos términos, significa lo mismo que la *autodestrucción*) de las artes y sus contenidos potenciales en el universo de lo *mass media*^[19]. Como si en cada *ritornelo*, en cada *motor de tiempos* (Ferraz, 2010, p. 72), no hubiera otros ritornelos infinitos, contaminados, contaminantes. Entonces lo que tenemos hoy, o lo que siempre hemos tenido, y que la cibercultura y la transmodernidad han enfatizado e ilustrado con mayor claridad, son los *deslizamientos* entre sistemas, la *convivencia*^[20], la *convergencia*, el *énfasis* de uno o algunos de ellos -énfasis que siempre son transitorios, siempre creando resistencias, semillas, promesas, rupturas, inversiones, citas, preparaciones, conflictos, resoluciones. Dispositivos espectaculares, comerciales,

clásicos, modernos, horizontales, verticales, tonales, modales, atonales, en transversales y ritornelos veloces: como todo cine, generado por cada una de estas múltiples fuerzas y dispositivos. Cine que a su vez es también la génesis de la continuidad de estas fuerzas en nuevos, fascinantes e insospechados ritornelos, engendrando incluso potencias rizomáticas en las sociedades ciberculturales (ya que el cinematográfico y el televisivo son los dispositivos fundadores de la cibercultura).

En la sección anterior se describieron algunas características y ejemplos de un posible *cine modal*. Ahora me gustaría discutir brevemente cómo los diferentes sistemas se deslizan, se acercan y se alejan entre sí, ya sea el modal (ciclos de muerte y renacimiento), tonal (narración dramática) y, a falta de un término mejor, el atonal (erupción generalizada de *ruido*, tornado *cadencia* y *consonancia perfecta*), utilizando intencionalmente algunos de los mismos ejemplos y otros más.

Para Rocha (1976), en una lectura lévi-straussiana, las leyes del mito y de la música son las leyes mismas del espíritu: “no son los humanos quienes crean y piensan sus mitos, sino que los mitos se piensan en los humanos y sin que ellos lo sepan, teniendo un pensamiento propio, actuante” (Rocha, 1976, p. 21). Al contrario de lo que pretende narrar la historia lineal de la modernidad-colonialidad, el mito no murió en la religión para renacer como arte, como música. Él permanece en forma de religiones, *religares*, espiritualidades, cosmovisiones, conocimientos y diversas epistemologías de los pueblos del mundo - incluso sigue fundacional, estructural y actuante en “Occidente”, pero travestido en *ideología* en su cosmovisión occidente-céntrica (Colombres, 2005). Y se sumerge en todas las actividades creativas humanas, *incluidas* las artes. En el tonalismo, la música toma una dirección mítica, mientras que el mito toma una dirección sonora (Wisnik, 1999). Uno de los mitos tonales más particulares es la *forma fuga*, musicalmente desarrollada en la propia afirmación del temperamento y del tonalismo: un tema, un principio, una fuerza, un “grupo a” que persigue un “grupo b”, en aproximaciones y distanciamientos, en posibilidades de fases y desfases, hasta que se produce la conjunción total de los dos principios: cuando los conflictos entre los poderes de arriba y de abajo, cielo y tierra, luz y oscuridad, conocido y desconocido, sagrado y profano, se colocan finalmente en simultaneidad y se supera su dualidad, y por tanto ya no hay más pelea. “La música vive en mí y me escucho a través de ella; en el mito o la música, los oyentes son los silenciosos intérpretes” (Rocha, 1976, p. 25). Así, la música, como el cine, no inventó sus formas y fórmulas, buscando inspiración en estructuras y narrativas en los mitos del tiempo (Bhabha, 1990; Colombres, 2005).

Un *mito fugal*, en variaciones desfasadas, imitaciones en permanente desarrollo, sucesivo que remite a lo simultáneo; diacrónico que remite a lo sincrónico: *Memorias de Marnie* (Yonebayashi, 2014), animación de Studio Ghibli, es un ejemplo de una tocante *película-fuga*. Las intensas y emocionales fases y desfases entre la protagonista Anna y su amiga Marnie solo se resolverán en las escenas finales, con una profunda delicadeza y belleza, haciéndonos ver, profundamente conmovidos, los principios de la ancestralidad, del respeto por las energías que nos generaron y que nos mantiene en el *flujo de la existencia*; respeto por el *pasado* que siempre habitará el *presente*. Las producciones de Studio Ghibli en general expresan delicadeza, amabilidad, ritos de pasaje, dilución de los binomios naturaleza/humanidad, naturaleza/cultura, realidad/fantasia, además de traer un empoderamiento femenino tan necesario para estos tiempos. Finalmente, demuestran un profundo equilibrio entre los tres sistemas: el cine siempre modal en esencia -sin principio ni fin, puros *ritos de pasaje*- pero con energías tonales y atonales para contar y desviar narrativas, las cuales funcionan como pretexto para un significado más profundo, a menudo experimentado por el agente como levedad y conexión profunda con uno mismo y con el entorno.

Si en *Memorias de Marnie* el modalismo se convierte en un tonalismo fugal para narrar las estructuras míticas sobre la vida y la muerte, en *Walkabout* y *Quebramar* el no llega a lograr tal transformación. *Walkabout*, a pesar de las características esencialmente modales analizadas en el apartado anterior, también encarna una *fuga tonal*: la adolescente y el aborigen están siempre en *desfases*, pero siempre vislumbran la tensión de una posible aproximación, una necesidad que siempre se posterga o se evita. La entrada en *fase* sólo se producirá en las escenas finales ya descritas, en la *memoria-imaginación* de la adolescente, ahora mujer aparentemente casada, muchos años después de haber regresado del *outback* australiano. Incluso después de la *reincorporación* a su vida estructural -tercera y última fase del rito de pasaje, compuesto antes por *separación* y *liminalidad*-, ella fue transformada irremediamente y atemporalmente por la *liminalidad* vivida en el desierto, expresada en forma de añoranza por la *communitas* vivida con su hermano, el aborigen y lo entorno. *Quebramar* también ensaya una *fuga*: el de la autoaceptación, curación, redención. Así, en estas películas, el tonalismo narrativo y el atonalismo ruidoso sólo permiten situar la narrativa entre dos momentos, cuyo encadenamiento cíclico bien podría extenderse hasta el infinito. Y de hecho se extienden, virtualmente, en el sonido-imagen postproyección, en la película que tomaremos, activaremos y reactivaremos, particularmente, en nuestro interior, en nuestros *ritornelos* personales y colectivos. *Diários de Motocicleta*, a su vez, es una completa narración tonal de una parte de

la vida de los personajes, el viaje por América Latina, pero brillantemente impregnado de ritos modales y sustentaciones atonales. Atonales, como los *rostros* - de campesinos, mineros, indígenas, leprosos, del *pueblo* en fin, símbolos de toda marginación. Estos rostros, marcados por profundas *vacuolas de silencio y soledad*, vacíos imponderables, exclusiones, sufrimientos, son el ruido de la fuerza, la necesidad y la esperanza que resuenan en los *ritornelos* posteriores a la película. Y si para Deleuze es necesario “hacer las paces con el silencio” (Deleuze, 1988), es en el *silencio de los rostros* donde buscamos nuestra reconciliación, nuestra redención.

Rostros marginados y silenciados, como los de Paco y Alex, de *Terra Estrangeira*, o de Cordobés y Sandra, de *Pizza, birra y faso* (Stagnaro y Caetano, 1998). Dos escenas, dos paralelos, ilustran el proceso de marginación como ruidos, sonidos y silencios: Alex huyendo de Portugal a España, en el auto, dejando atrás el cuerpo de Paco, al son de *Vapor Barato*; Sandra huyendo de Argentina a Uruguay, en el *ferry*, al son de los sonidos del puerto y de la radio policial anunciando el encuentro del cuerpo del Cordobés, también dejado atrás, antes de que entren los créditos con la energética cumbia modal *La última birra* (original del grupo Renegados). Inicialmente, la cumbia sonará como *ruido* ante el luto reciente; luego como un sonido extrañamente irónico; finalmente como aceptación y nostalgia. La entrada de la cumbia impide cualquier apelación emocional que pueda persistir, cualquier vacío de silencio que quiera sostenerse. Se cierra el ciclo de lo que parece ser uno de los *eternos retornos* latinoamericanos: desigualdad económica devoradora e implacable; la marginalidad criminal como una forma de resistencia equivocada o desviada, pero todavía un intento de resistir; latinoamericanos como víctimas y verdugos de la colonialidad-modernidad, sin lograr trascender toda la desigual distribución de poder y de recursos que nos devasta.

Si los rostros como marcados ruidos atonales son el *ruidoso silencio de la espera* en *Diários de Motocicleta*, ya en *Hamaca Paraguaya* (Encina, 2006) prácticamente no vemos los rostros de la pareja campesina, los personajes Cándida y Ramón. Están siempre en la distancia, como recuerdos, silencios y dolores profundos, buscando sus disoluciones, pero sin alcanzarlas jamás. Por el contrario, los caminos tortuosos de la nostalgia y de la memoria como *tejidos incesantes* (Russo, 2017) -un hijo que no regresa de la Guerra del Chaco; la angustiada espera ante la incertidumbre de su vida o muerte- funcionan como la *pausa y suspensión más ruidosa*: aquí es el silencio abismal que se escucha como ruido atonal intenso.

La narrativa de Paz Encina transcurre en un solo día -el día en que terminaría la espera por el hijo, lamentablemente con la llegada y confirmación de la trágica noticia-, pero otra espera cinematográfica

durará más de tres décadas: es la espera epopéyica de la pareja Liyun y Yaojun, personajes de *So long, my son* (Xiaoshuai, 2019). No espera por el hijo, ya que su muerte es segura y es el detonante de la narrativa; espera sí por la interrupción del propio proceso de esperar: “el tiempo se ha detenido para nosotros hace mucho tiempo. Ahora solo estamos esperando envejecer”, como nos dice Yaojun en un momento. Más que un trasfondo, la revolución cultural china, con su urbanidad y subjetividades cambiantes, funciona más bien como un *personaje* -como el *personaje-Desierto* en *Walkabout*-, como *interlocutor central*, haciendo resonar nuestras propias revoluciones “modernizadoras” latinoamericanas, cuando *recuerdos* y *ruinas* dan paso a *saturaciones espectaculares*. Una especie de redención, una reconciliación existencial, llega solo al final, pero sin grandes arrebatos emocionales. La belleza y el dolor son los signos claros y profundos de un cine modal, cuyos ciclos son las danzas del sacrificio y del renacimiento, vivificadas magistralmente por Xiaoshuai.

Pequeña Coda

“Aquí, donde indefinido; ahora, que es casi cuando;
Cuando ser leve o pesado deja de hacer sentido
El mejor lugar del mundo es aquí y ahora.”^[21] (*Aquí e agora*, Gilberto Gil, 1977)

Si en el *cine-música modal* la narración existe como expresión o pretexto de la ciclicidad de la muerte y el renacimiento, en el *cine-música tonal* ella adquiere fuerza dramática, como si se colocara un microscopio sobre los micro-conflictos-resoluciones de la ciclicidad, ampliándolos con el propósito de crear poderosas fuerzas emocionales y míticas a través de su resolución, mantenimiento o reequilibrio. Permeando todos estos procesos, los *ruidos atonales* serán negociados musical o cinematográficamente, siempre expandibles o retraídos, para afirmar o romper tales conflictos y resoluciones, produciendo desequilibrios y reequilibrios. Así, el tonalismo enfatiza el aspecto *inventivo* y aparentemente *continuo*, lineal, como sugiere Caetano en *Oração ao Tempo*, de un tiempo que, sin embargo, es esencialmente modal, cíclico, kairótico -como el “frío del momento de la muerte y del parto”, descrito por Gil en *Aquí e Agora*. En este proceso de *tonalización*, “caemos en el flujo del tiempo”, como lo expresa Nena en *Irgendwie, Irgendwo, Irgendwann*, despertando del *sueño modal*. Los microdetalles de los *ritornelos* y ciclos ahora se imponen, en un movimiento de *cronos*, simultaneidades puestas en desfases, encarnando *mitos lineales* y *fugales*. Mientras contemplamos, eliminamos o enfatizamos los ruidos de la “noche que vuelve”, anhelamos la construcción de un futuro común, de un *pueblo*, y nos dirigimos hacia él, sin querer “esperar demasiado”. En este recorrido,

nos damos cuenta de que *seguir* es también *regresar*. *ligarse* es también *desprenderse*. De esta manera, volvemos a percibir los macrodetalles de ritornelos y ciclos, que ya no son la linealidad de lo moderno/ posmoderno, sino las simultaneidades de la *transmodernidad*, donde antes, durante y después se cierran y retoman giros sin fin, en el aquí y ahora, de modo que *todos los ritornelos giran en el momento presente*. De hecho, los *tonalismos* y *atonalismos* *están y siempre estarán al servicio de ciclos modales más amplios*, así como las artes y ciencias están a servicio de los mitos de los tiempos, sepamos o no (Colombres, 2005), de los ciclos naturales de muerte y renacimiento simbólicos, de los ciclos de la naturaleza; de conexión profunda con uno mismo, con los demás y con el entorno: tres caras de un mismo *ser-en-el-mundo-con-otros*. Darse cuenta de estas fuerzas, enfatizar y experimentar tales procesos, puede ser una experiencia poderosa, liberadora y fluida de construir y deconstruir existencias, proyectos de sociedad.

Da Capo al Fine: Por un Pensamiento Decolonial Fronterizo

Aquí, fuera de peligro; ahora en unos instantes
después de todo lo que digo, si bien mucho antes
El mejor lugar del mundo es aquí y ahora”.^[22]
(*Aquí e agora*, Gilberto Gil, 1977)

En este trabajo, elegí tratar la decolonialidad y las producciones latinoamericanas como parte de un flujo más amplio, parte de un diálogo *transcultural* con producciones de otras partes del mundo, buscando diluir las categorías coloniales de arte. Estas se centran fundamentalmente en el *binomio superior/inferior*, que no es más que un juicio de valor superficial, nacido localmente dentro de una cultura supremacista, pero que se hizo poderoso y supuestamente universal gracias a dispositivos seculares institucionalizados y globalizados: universidades, academias, escuelas, familias, artes, artistas, públicos, políticas, ciencias y espectáculos, inscritos en el metadispositivo de la modernidad-colonialidad.

Para ello, utilicé intencionalmente categorías de análisis caras al historicismo *monolineal* de la música Occidentocéntrica, *modal - tonal - atonal* (además de las pequeñas licencias en lo título de esta y de la sección anterior), pero desde una perspectiva decolonial transmoderna, que las subvierte al mirar-escuchar el *simultáneo* y el *fronterizo* de estas fuerzas. Así, enfatiqué la fuerza modal -en sus aspectos cíclicos de muerte y renacimiento simbólicos- como impulsora central de la música en diferentes culturas del mundo, pero que siempre han llevado dentro de sí el enfoque mítico de la *narrativa* (tonalismo) y la disruptividad del *ruido* (atonalismo). Es decir, el

supuesto arco en el que la música erudita occidental pasó del modalismo al atonalismo y que buscó utilizar como referencia universal para analizar todas las culturas musicales del planeta, es abordado aquí como un *arco ensimismado*, basado en el pensamiento del arte por el arte, desconectado del *pueblo* y de la *naturaleza*. En resumen: nunca ha habido ni habrá música que no sea *modal*, en el sentido amplio en el que concibo el término en este trabajo. Sí, hay lupas y microscopios colocados sobre la narrativa y sobre el ruido. Y hay el intento (fallido o en quiebre) de Occidente, con su música y su cine, de gestarse y anunciarse desde un supuesto *punto cero* universal (Castro-Gómez, 2005). Pero los mundos modales siempre serán donde todo comienza y donde todo regresa.^[23] En este sentido, las narrativas tonales y los ruidos atonales son *herramientas* al servicio del modalismo. Son sus súbditos, nunca al revés.

A pesar de esto, traté de privilegiar los espacios de diálogo, buscando una cierta igualdad de condiciones entre las distintas producciones analizadas. Más importante que contar la historia de las *ausencias*, solo enfatizando las producciones, epistemologías y cosmologías del Sur que fueron exterminadas, invisibilizadas o inferiorizadas, es contar la historia de las *emergencias* (Sousa Santos, 2021), es decir, lo que está emergiendo y lo que urge emerger en el planeta como proyectos de sociedad más equitativos, que valoren la gentileza, el respeto, la felicidad, la cooperación, la equidad y la sostenibilidad de los pueblos, etnias y ecosistemas globales. Con esta intención, creo que debemos *emerger* de profundos diálogos, intercambios, aprendizajes, enseñanzas, entre todas las culturas del planeta. De esta forma, urge enfatizar un movimiento decolonial *no-ensimismado*, un pensamiento transversal, nómada (Deleuze y Guattari, 1995, 1997) fronterizo (Mignolo, 2010; Castro-Gómez, 2005), que reconoce las potencias territorializadoras, desterritorializadoras y reterritorializadoras de autores y autoras, producciones, pensamientos, líneas, espiritualidades, artes, culturas, obras, contenidos, conocimientos y saberes diversos de pueblos, etnias y naciones de todo el mundo.

Producir encuentros potentes, rizomas, conjugaciones insospechadas, devenires decoloniales; hacer resonar mesetas, crear planos transversales de inmanencia, pensar en una música y cine más allá de las categorías estanques y coloniales de las artes (Deleuze y Guattari, 1995, 1997): es en este diapasón -en la búsqueda de relaciones de poder y de diálogos más igualitarios, partiendo de múltiples *lugares de habla* (Ribeiro, 2017), de múltiples lugares de *escucha-visión*, con desconcentraciones de bolsones de desigualdad epistémica, cultural, económica- que podremos crear condiciones para decolonizar incluso a los colonizadores, los originales centros de gestación e irradiación de la modernidad-colonialidad. Solo en

sentidos de *desprendimiento* (Quijano, 2019), de *transmodernidad* (Dussel, 2016), de *desobediencia epistémica* (Mignolo, 2010), estaremos en curso de producir el único proyecto global verdaderamente *universal*: el de la *pluriversalidad*. Y, sin duda, no existe ni nunca habrá un “mejor lugar en el mundo” para eso: *aquí y ahora*.

Referencias

- Agamben, G. (2001). Glosas marginales a los Comentarios sobre la sociedad del espectáculo. En A. Gimeno Cuspiner (Trad.), *Medios sin fin. Notas sobre la política* (pp. 63-78). Pre-textos.
- Arendt, H. (2007). *A condição humana*. Forense Universitária.
- Avellar, J. C. (2005). ImagiNación. *Arkadin*, 1, 61-66. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/18506>
- Barbosa, M. F. (1998). A noção de Ser no Mundo em Heidegger e sua Aplicação na Psicopatologia. *Psicologia, Ciência e Profissão*, 18, 2-13. <https://doi.org/10.1590/S1414-98931998000300002>
- Batista, L. M. (2018). Educação musical, relações étnico-raciais e decoloneidade: tensões, perspectivas e interações para a Educação Básica. *Orfeu*, 3 (2), 111-135. <https://doi.org/10.5965/2525530403022018111>
- Benjamin, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Taurus
- Bhabha, H (1990). *Narrating the Nation*. Routledge.
- Borges, J. L. (2016). Biblioteca de Babel. En Borges (Edit.), *Ficções* (pp. 69-79). Companhia das Letras.
- Canclini, N. G. (2010). *La Sociedad Sin Relato: Antropología y Estética de la Inminencia*. Katz Editores.
- Castro-Gómez, S. (2005). *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Colombres, A. (2005). *Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual independiente*. Del Sol.
- Comolli, J. L. (1998). Rétrospective du spectateur. *Images documentaries*, 31, 25-34.
- Costa, G. (1971). Vapor Barato [Canción]. En *Fa-tal - Gal a todo vapor (live)*. Universal Music.
- Costa, L. B. da (2006). O ritornelo em Deleuze-Guattari e as três éticas possíveis. *Anais do II Seminário Nacional de Filosofia e Educação: Confluências*, 1-8.
- Danto, A. C. (2006). *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Odyseus-Edusp.
- Deleuze, G. (17 de marzo del 1987). *¿Qué es el acto de creación?* [Conferencia]. Conferencia de la Fundación FEMIS, Paris.

- Deleuze, G. (1988). *O abecedário de Gilles Deleuze / Entrevistado por Claire Parnet*. França.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1995). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, Vol. 1*. Editora 34.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia, Vol. 4*. Editora 34.
- Dewey, J. (1950). *Lógica. Teoría de la investigación*. Fondo de Cultura Económica.
- Dussel, E. (2016). Transmodernidad e Interculturalidad. *Astragalo*, 21, 31-54. <https://dx.doi.org/10.12795/astagalo.2016.i21.02>
- Encina, P. (Directora). (2006). *Hamaca Paraguaya*. Wanda Visión.
- Ferraz, S. (2010). Deleuze, música, tempo e forças não sonoras. *Artefilosofia*, 9,67-76.
- Gil, G. (1977). Aquí e agora [Canción]. En *Refavela*. Warner.
- Grof, S. (1997). *A aventura da autodescoberta*. Summus.
- Hall, S. (2006) *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A.
- Heidegger, M. (2002). *Ser e tempo*. Vozes.
- Kurosawa, A. (Director). (1991). *Rapsódia em Agosto* [Película]. Shochiku.
- Lafourcade, N. (2012). Morir y renacer [Canción]. En *Mujer Divina - Homenaje a Agustín Lara*. Columbia Records.
- Lyra, C. (Directora). (2019). *Quebramar* [Película]. MUBI.
- Mercante, M. S (2006). *Images of Healing: spontaneous mental imagery and healing process of the Barquinha, a brazilian ayahuasca religious system* [Tesis de Doctorado]. Saybrook Graduate School and Research Center.
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del Signo.
- Mitchell, W. J. T. (2005). No existen los medios visuales. En J. L. (Coord.), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, (p. 17-25). Ediciones Akal.
- Nena (1985). Irgendwie, Irgendwo, Irgendwann [Canción]. En *Feuer und Flamme*. Spliff Studio.
- Oporto, M. y Quiroga, A. (2016). Notas para un pensar periférico desde América Latina. *Octante*, 1, 15-22.

- Pereira dos Santos, N. (Director). (1963). *Vidas Secas* [Película]. Herbert Richers.
- Piglia, R. (2014). *Antologia Persona*. Fondo de Cultura Económica.
- Quijano, A. (2019). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *Espacio abierto*, v. 2, n. 1, 255-301.
- Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala?*. Letramento.
- Rocha, A. (1976). O estruturalismo de Lévi-Strauss: significação do «estrutural inconsciente». *Revista Portuguesa de Filosofia*, 32(2), 171-206. <http://hdl.handle.net/1822/8719>
- Roeg, N. (Director). (1971). *Walkabout* [Película]. Twentieth Century Fox.
- Russo, E. (2017). Paz Encina: el gesto de recordar. *Arkadin*, 6, 26-41. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/63042>
- Salles, W. (Director). (2004). *Diarios de motocicleta* [Película]. Walt Disney Studios Motion Pictures, Focus Features, Pathé.
- Salles, W. y Thomas, D. (Directores). *Terra Estrangeira* (1996). RioFilme.
- Shifres, F. y Rosabal-Coto, G. (2017). Hacia una educación musical decolonial en y desde Latinoamérica. *Revista Internacional de Educación Musical*, 5, 85-91. <http://dx.doi.org/10.12967/RIEM-2017-5-p085-091>
- Sibilia, P. (2012) *Redes o paredes? La escuela en tiempos de dispersión*. Tinta Fresca.
- Sousa Santos, B. de. (2011). Epistemologías del Sur. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 16(54), 17-39.
- Sousa Santos, B. de. (abril de 2021). *Podem os vencedores da história contar a história dos vencidos?* [Conferencia de apertura]. Congreso Internacional Decolonizando o pós-colonial? Patrimônios em disputa, ECHOES.
- Stagnaro, B. y Caetano, A. (Directores). (1998). *Pizza, birra y faso* [Película]. Hubert Bals Fund, INCAA.
- Vattimo, G. (1987). *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa.
- Veloso, C. (1979). Oração ao tempo [Canción]. En *Cinema Transcendental*. Phillips.
- Taylor, D. (2016). *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado
- Turner, V. (2004). *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Vozes.

- Weik, C. (2017). *Música no neoxamanismo de ayahuasca: as cerimônias da Sétima Lua e do Voo da Águia* [Tesis de Maestría], Centro de Universidade Federal da Paraíba (Brasil).
- Wisnik, J. M. (1999). *O som e o sentido. uma outra história das músicas*. Companhia das Letras.
- Xavier, I. (2005). *O discurso cinematográfico*. Paz e Terra.
- Xiaoshuai, W. (Director). (2019). *So long, my son* [Película]. MUBI.
- Yonebayashi, H. (Director). (2014). *(As) Memórias de Marnie* [Película]. Toho co., Netflix.

Notas

- [1] “Por seres tão inventivo e pareceres contínuo, tempo, tempo, tempo, tempo, és um dos deuses mais lindos, tempo, tempo, tempo, tempo” (Veloso, 1979). Traducción del autor.
- [2] “Aqui, de onde o olho mira; agora, que o ouvido escuta; o tempo que a voz não fala, mas que o coração tributa; o melhor lugar do mundo é aqui e agora” (Gil, 1977). Traducción del autor.
- [3] Según Martin Heidegger (2002), el ser-en-el-mundo es una expresión unitaria, que en el caso del ser humano -por ser un ente especial cuyo ser está dotado de presencia, es decir, la capacidad de plantear y analizar la cuestión del ser- no hay anterioridad entre estos elementos: ser que está en el mundo; mundo en el que el ser es; en-el, la forma de ser-en en sí mismo. Así, la expresión ser-en-el-mundo ya trae consigo el desvelamiento de un mundo para un ser y el desvelamiento de un ser que solo puede ser en un mundo. Para una cosa, un objeto, el en-el se corresponde al adentro, una inclusión. Sin embargo, el hombre, un ente dotado del ser de la presencia, no está simplemente dentro del mundo, simplemente ahí: “el ‘dentro’ no se puede adaptar a un ser que, en cierto sentido, trae el mundo ‘dentro’ de sí. El hombre no ‘es’, primero, para luego crear relaciones con un mundo, él es hombre en la medida exacta de su ser-en, es decir, en la medida exacta en que posee un mundo o abre el sentido de un mundo” (Barbosa, 1998, p. 4). No hay anterioridad entre estos movimientos, sino simultaneidad, de modo que el sentido de ser de un ente sólo puede entenderse a partir de su ser-en-el-mundo. El ser-en ocurre en múltiples modalidades, tales como categorías existenciales, apriorísticas, preconscientes y a-temáticas, de ocupación, disposición, comprensión y discurso, conectadas a modalidades pos-conscientes, posteriores, tematizadas, tales como el afecto, el conocimiento, el deseo y el lenguaje. También es necesario enfatizar el aspecto del ser-en-el-mundo que si conecta con la pluralidad (Arendt, 2007; Vattimo, 1987), la pluriversalidad

(Mignolo, 2010), como potenciadores de la dignidad humana en su condición, la dignidad como acción, como política, en un ser-en-el-mundo-con-los-otros (Arendt, 2007).

- [4] El ritornelo, traído de la música como una repetición de una parte, de una frase, se traslada a nuevos ámbitos por Deleuze y Guattari (1995, 1997), a existencias otras: en cada nuevo giro, algo se separa y se conecta con otros ritornelos, a través de procesos de territorialización (clavarse un punto seguro en medio del caos, una casa, habitarla), desterritorialización (salida del territorio por medio de líneas de escape, de fuga, territorio como una instancia provisoria, transitoria) y reterritorialización (búsqueda de nueva dirección, nuevo punto en el caos, nuevo sentido). El ritornelo implica estos tres dinamismos simultáneamente, como una lógica circular de la existencia (Costa, 2006), como un motor de tiempos (Ferraz, 2010) que, a la vez que nos garantiza un territorio seguro, también opera la fuga de los mismos, llevándonos a través de centros marginales a tierras extranjeras. En cada retorno del ritornelo, incluso de regreso al centro seguro, ya no somos los mismos, cargados con estos puñados de tierras distantes, contaminados, contagiados, contaminantes.
- [5] El concepto de rizoma (Deleuze y Guattari, 1995) se contrapone a la metáfora arborescente, que todavía domina el conocimiento y organización humana. Esta se basaría en estructuras jerárquicas, centradas, siempre conectadas a una raíz y tronco, es decir, en fundamentos, autoridades, tradiciones, etc. Sin embargo, para Deleuze y Guattari (1995) el pensamiento y el conocimiento proceden de otra manera, menos jerárquica, más caótica, como la discontinuidad de las células nerviosas o cómo viajan las sinapsis en el cerebro. La metáfora arborescente da paso al rizoma: una miríada de pequeñas raíces entrelazadas cuyos puntos se refieren entre sí y también para fuera del conjunto, permitiendo prever y acercarse de la relación intrínseca entre los múltiples saberes. En un rizoma, que siempre es plural, rizomas, cualquier punto puede conectarse a cualquier otro, en conexiones libres, insospechadas y anárquicas. Las conexiones son múltiples, siempre constituidas como posibilidades, como agenciamientos, como líneas de fuga, abiertas a cualesquiera direcciones, que pueden ser accedidas desde puntos infinitos, entradas y salidas infinitas, sin empezar o terminar, pero habitar en el medio, en la línea misma, la conexión misma. Ya sea que el “árbol o la raíz inspiren una imagen triste del pensamiento que no deja de imitar el múltiple desde una unidad superior, de centro o segmento” (Deleuze y Guattari, 1995, p. 25), la naturaleza del rizoma exige una nueva forma de tránsito posible entre sus devenires, en la cual se pueda atravesar y dismantelar la disciplinarización de las áreas, contenidos, humanidades e incluso la lógica interdisciplinaria: la transversal, la

matriz de movilidad entre los enlaces del rizoma, abandonando verticalismos y horizontalismos, en favor de sistemas a-centrados, que rechazan cualquier intruso autómatas centralizador. La transversalidad se constituye como travesías entre las diversas áreas del saber y del ser, integrándolas en conexiones insospechadas y todavía inimaginables.

- [6] «Aqui perto passa um rio; agora eu vi um lagarto; morrer deve ser tão frio quanto na hora do parto; o melhor lugar do mundo é aqui e agora» (Gil, 1977). Traducción del autor.
- [7] Categoría experiencial surgida en la segunda fase de un rito de pasaje, de la liminalidad ritual. Es caracterizada por la experiencia de lo puramente comunal, del compartido, de una comunidad de personas totales, un abismo regenerador anti-estructural, a-centrado, pero incapaz de perdurar en el tiempo, pues la perdura es de naturaleza estructural. Así, de la experiencia luego seguirá una (re)agregación a la vida, a los mundos estructurados, a las sociabilidades estructurales y jerárquicas, en nuevos estados y formas, de modo que la *communitas* funciona como un reequilibrador y restaurador de las sociedades (Turner, 2004).
- [8] La colonialidad puede entenderse como la continuación y profundización de relaciones de poder inauguradas y globalizadas desde la Conquista y del colonialismo (Mignolo, 2010; Quijano, 2019). Surge de la enunciación y ejecución del proyecto civilizador occidental de la modernidad, siendo de hecho su lado oculto, de modo que la modernidad-colonialidad se basa en la hegemonía de saberes, conocimientos, comportamientos, valores, modos de agir y de ser, impuestos por la cultura occidente-céntrica.
- [9] Como parte del nuevo patrón mundial del poder colonial, Europa también concentró “todas las formas de control de la subjetividad, de la cultura y, en particular, del conocimiento”, reprimiendo “las formas de producción de conocimiento de los colonizados, sus patrones de producción de significado, su universo simbólico, sus patrones de expresión y objetivación de la subjetividad” (Quijano, 2019, p. 267-268). Esta represión y exterminio de las cosmovisiones de los pueblos inferiores es lo que Sousa Santos entiende como epistemicidio.
- [10] Concepto que atenta para algunas performatividades y escenarios frecuentemente repetidos, renovados, que pueden cegarnos fácilmente a la desaparición de los nativos, la explotación de género, el impacto ambiental, en una ceguera parcial.
- [11] Vertiente de la modernidad-colonialidad que invade y destruye ambientes y ecosistemas, por acción u omisión, con la prerrogativa de “progreso”, libre iniciativa, obtención de ganancias, etc.

- [12] “Eu vou tomar aquele velho navio” (Costa, 1971). Traducción del autor.
- [13] Utilizo el sustantivo agente como sustituto del término “espectador”, para enfatizar su rol siempre y profundamente activo, como ser-en-el-mundo-con-los-otros (Heidegger, 2002; Arendt, 2007), en contacto con una pluralidad de personas, culturas, pueblos, obras y fases de conciencia (Grof, 1997; Mercante, 2006; Weik, 2017). Agente como agenciamiento rizomático (Deleuze y Guattari, 1995, 1997).
- [14] “Ela vem do mar, ela vem da dor, resistência é mulher, minha flor. Quebra-mar, quebra a maré. Quebra a maré, mulher...”. Traducción del autor.
- [15] “Im Sturz durch Zeit und Raum; Erwacht aus einem Traum; Nur ein kurzer Augenblick; Dann kehrt die Nacht zurück; Irgendwie fängt irgendwann; Irgendwo die Zukunft an; Ich warte nicht mehr lang” (Nena, 1985). Traducción del autor.
- [16] “Aqui onde a cor é clara; agora que é tudo escuro; viver em Guadalajara dentro de um figo maduro. Aqui, longe, em Nova Déli; agora, sete, oito ou nove; sentir é questão de pele, amor é tudo o que move; o melhor lugar do mundo é aqui e agora” (Gil, 1977). Traducción del autor.
- [17] Término que enfatiza la supuesta superioridad del arte en favor de la inferioridad de artefactos culturales otros, entendido como primitivos, bárbaros, de todo lo que no es occidental, o incluso de todo lo que se hizo espectáculo en occidente.
- [18] No olvidemos que Arte es una categoría occidental sobre todo institucional, inicialmente vinculada a la supuesta superioridad de ciertos artefactos y procesos culturales -formas, metáforas, símbolos, movimientos, sonidos, organizaciones, performances, performatividades, archivos, repertorios, etnias, sociedades, pueblos-sobre otros, y está lejo de superar su herencia colonial.
- [19] La lenta pero paulatina implosión de la estética tradicional y de sus narrativas maestras -que generó símbolos-conceptos como “arte fuera de sí mismo” (Canclini, 2010), “fin del arte” (Danto, 2006) y “muerte del arte” (Vattimo, 1987)- presupone, de hecho, una nostalgia colonial, en sus valores ligados a la “obra de arte”, autenticidad, profundidad, superioridad, aura, etc.
- [20] Obviamente, una convivencia y convergencia siempre desigual, no pacífica, que refleja procesos de la colonialidad y de su resistencia y desprendimiento, la decolonialidad.
- [21] “Aqui, onde indefinido; agora que é quase quando; quando ser leve ou pesado deixa de fazer sentido; o melhor lugar do mundo é aqui e agora” (Gil, 1977). Traducción del autor.

- [22] “Aqui, fora de perigo; agora, dentro de instantes; depois de tudo o que eu digo, muito embora muito antes; o melhor lugar do mundo é aqui e agora” (Gil, 1977). Traducción del autor.
- [23] Y este no-reconocimiento, esta alienación de uno mismo, de los demás y del entorno, es también la principal causa de la actual crisis de la música erudita en el mundo.



Disponible en:

[/articulo.oa?id=72749387274938003](#)

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe,
España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la
naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Christian Weik

Miradas musicales, escuchas cinematográficas

Epistemos

vol. 12, núm. 1, 2024

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

epistemos@sacom.org.ar

/ **ISSN-E:** 1853-0494

DOI: <https://doi.org/10.24215/18530494e066>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional.**