

La partitura como multiplicidad: la labor de extraer enunciados de un *corpus*

The score as multiplicity: the work of extracting utterances from a *corpus*

Santiago Astaburuaga Peña*

RESUMEN

¿Qué es lo que, en la dimensión de la técnica, de los objetos, de los sujetos y de las palabras puede hacer aparecer una partitura? El presente artículo tiene como propósito problematizar al objeto-partitura a partir de las posibilidades de su despliegue, bajo la consideración ya no solo de la materialidad sonora que se desprendería desde su escritura, sino además de las cualidades del plano temporal que ocurrirían en su realización. A partir de esto, se busca instalar diversas reflexiones acerca de la potencia de una partitura, es decir, de las formas en que podemos dotar de sentido a sus signos, a sus márgenes, a lo que dice y a lo que oculta. Para ello, las nociones de *multiplicidad* y de *enunciado*, examinadas a través del pensamiento de Henri Bergson y de Michel Foucault, respectivamente, aparecen como claves conceptuales que permiten tensionar el sentido de los signos en la experiencia de su lectura.

Palabras clave:
Partitura,
multiplicidad,
enunciado, corpus,
texto.

* Chileno. Compositor, investigador e intérprete. Licenciado en Música, mención Composición (Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003), Maestro en Música, campo de conocimiento Composición Musical (Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], México, 2014) y Doctor en Música, campo de conocimiento Composición Musical (UNAM, México, 2018). Sus piezas han sido interpretadas en Chile, Argentina, México, Uruguay, Japón, Francia, España, Inglaterra y Suiza. Ha publicado discos con sus obras en Chile, México, Canadá y Eslovenia y también como intérprete en Estados Unidos y Francia. Como docente, ha dirigido tesis de magíster e impartido seminarios de investigación, de composición y de grado, tanto en Chile (UNIACC, UAHC y PUCV) como en México (UNAM). Actualmente, se encuentra realizando un Postdoctorado en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (IMUS PUCV). Contacto: santiago.astaburuaga@pucv.cl ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9672-6433>

SUMMARY

What can make a score appear in the dimension of technique, objects, subjects, and words? This article aims to problematize the score-object from its formation possibilities, under the perspective of the sound materiality that would emerge from its writing and qualities of the temporal plane that would occur in its performance. From this, we seek to install various reflections on the power of a score, that is, how we can give meaning to its signs, margins, and what it says and hides. To this end, the notions of *multiplicity* and *enunciation*, examined through the thought of Henri Bergson and Michel Foucault, respectively, appear as conceptual keys that allow us to stress the meaning of signs in the experience of reading them.

Keywords: Score, multiplicity, enunciation, corpus, text.

1. Introducción

El pentagrama, en tanto signo –así como la constelación de los múltiples símbolos que se han configurado en torno a él en el campo de la llamada notación musical–, ha sido comúnmente considerado como la marca por excelencia para representar el comportamiento sonoro determinado por la figura del sujeto compositor. Aquella concepción, bajo la perspectiva de Nicolás Carrasco, tiene su fundamento en la idea occidental de lo musical que emergió a mediados del siglo XIX, la que instala a la partitura como *imagen sonora de la obra*, es decir, como un objeto completamente anotado que empuja la forma musical hacia su fijeza y ya no hacia su despliegue, y que, por tanto, desencadena realizaciones efectuadas por voces o instrumentos entendidos como entidades abstractas (208). La emergencia de dicha práctica de escritura y de lectura, que para el autor supone un “régimen de disponibilidad de lo musical” (*Id.* 107), ha permitido, entre otras cosas, sedimentar un tipo de desempeño musical –aún vigente en ciertos ámbitos institucionales– que busca encontrar diferencias de grado en el despliegue interpretativo de una obra escrita “a partir de otra serie de diferencias de grado que se le atribuyen a la propia notación, operación que supone un traspaso *directo* entre una forma de leer y una manera tocar” (Astarburuaga 2021 233). En este sentido, la figura de la orquesta –que para Jacques Attali no es sino una máquina enfocada en descifrar partituras como si fueran “algoritmos exteriores” (100) que reparten a los músicos, anónimos y jerarquizados, para que produzcan solo un elemento del todo, sin valor en sí mismo– bien puede tensionar este asunto, en tanto su operación puede ser leída como un intento por volver audible la imagen sonora de obras que deben ser interpretadas, cuales objetos de museo –fijos y disponibles–, bajo sus eventuales condiciones de época.

El régimen de disponibilidad de lo musical, sin embargo, permitió, hacia mediados del siglo XX, la proliferación de nuevos símbolos en el campo de la notación musical, los que produjeron, y siguen produciendo, un crecimiento considerable de glosarios, instrucciones, reglas y manuales para asistir su lectura. La inventiva de nuevas notaciones gráficas, desarrollada con fuerza por compositores que desde 1946 se reunieron año a año en Darmstadt para compartir sus técnicas de composición y notación, se amplió a tal punto que se volvió indispen-

sable poder contar con un instructivo previo a la escritura de símbolos que permitiera ejecutar obras que, por medio de un creciente deseo de determinar todo parámetro sonoro, emergieron como dispositivos para crear y descifrar nuevos códigos (García 2007). Una parte importante de esta búsqueda se enfocó en el desarrollo de formas de escritura que permitieran representar aquello que la notación tradicional no representaba cabalmente: alturas ya no temperadas, timbres con un alto grado de especificidad, dinámicas detalladas y complejas, así como también duraciones y concepciones temporales que poco a poco suspendían las organizaciones métricas tradicionales y rítmicas referenciales para la ejecución (Villa Rojo 2003). Es decir, la notación, por medio de sus infinitas posibilidades gráficas, se volcó hacia sus propios límites de representación al intentar controlar la multiplicidad sonora presente en la ejecución de una obra.

Como consecuencia de lo anterior, surgió un tipo de práctica escritural de partituras ya no enfocada en instruir nuevas notaciones gráficas por medio de palabras, sino más bien para entrelazar una y otra forma. La música experimental, impulsada por un conjunto de compositores que conformaron la llamada *Escuela de Compositores de Nueva York*, fue clave para desplegar –a partir del año 1952– experimentaciones gráficas y verbales como dos planos por medio, de los que era posible tensionar el estatuto de objeto fijo del dispositivo partitura¹. La palabra, de esta manera, irrumpió en su potencia como un modo de escritura musical suficiente y eficaz –denominado posteriormente *notación verbal* (Lely y Saunders 2012)–, en tanto visibilizó la condición abstracta de una partitura. De alguna manera, este tipo de notación disolvió el hábito de que es posible decodificar un texto sin mayores cuestionamientos, lo que trajo consigo una serie de problemáticas en cuanto a la representación de sus signos, especialmente porque se despegó algo que parecía unívoco².

1 Sugiero revisar, con respecto a este asunto, las siguientes piezas: *Summer* (1961), *For 1, 2 or 3 people* (1964), *Edges* (1968), *Pairs* (1968) y *Toss* (1968) de Christian Wolff; *String Quartet* (1965) de Earle Brown; *4'33"* (1952), *Fontana Mix* (1958), *Variations I* (1958), *Solo for voice 2* (1960), *Cartridge Music* (1960), *Variations II* (1961), *Variations III* (1963) y *Variations IV* (1963) de John Cage; e *Intermission 6* (1953); *Intersection 3* (1953); *Durations I* (1960), *De Kooning* (1963) y *Vertical Thoughts 3* (1963) de Morton Feldman.

2 Piezas escritas con notación verbal que sugiero revisar: *Water Yam* (1959-62) de George Brecht; *Walk* (1969) de Michael Parsons; *The Great Learning, Paragraph 6* (1968-71) de Cornelius Cardew; *Music on a Long Thin Wire* (1977) de Alvin Lucier; *Ear piece*

Un ejemplo que posiblemente permite dar cuerpo al planteamiento hasta ahora expuesto –e incluso, *atravesarlo*–, es la partitura *Vexations*, del compositor Erik Satie, escrita para piano alrededor de 1893. Dicha pieza presenta un tema en la mano izquierda intercalado con dos variaciones de acordes en la mano derecha, anotados, ciertamente, en pentagramas. Se trata de un tema breve que debe ser tocado *muy lento*. Junto al nombre de la obra, se puede leer: “para tocar 840 veces seguidas. Será bueno prepararse de antemano en total silencio, mediante una seria inmovilidad”. Pues bien, aquí emerge un asunto que atañe al tránsito en torno a la notación musical que he intentado desplegar: hasta el momento, no se han encontrado registros de alguna publicación o ejecución de la pieza durante la vida de Satie, sin embargo, en el año 1958, la partitura fue publicada por John Cage –quien al parecer la encontró en forma fortuita en un viaje a París– y luego, en 1963, fue estrenada por el propio Cage y otros pianistas en Nueva York en una suerte de maratón de piano que duró casi 19 horas. De esta manera, podríamos pensar, por un lado, que las condiciones interpretativas de la época de Satie no permitieron su actualización sonora, y, por otro lado, que para John Cage, casi 70 años más tarde, esta pieza abrió un campo inexplorado en términos de las posibilidades de duración de *una* obra musical, precisamente porque coincidió con una época en la que la experimentación musical se configuraba como una práctica idónea para una ocurrencia semejante. Se podría decir, por tanto, que la lectura de la partitura de *Vexations* transitó desde la imposibilidad de su realización sonora –dada por una frase específica: “para tocar 840 veces seguidas”– hacia una suerte de suspensión de su estatuto de imagen sonora de obra, en tanto “anota muy específicamente una acción cuyo resultado no es exacto” (Carrasco 208), perspectiva que, en la década de 1960, precisamente articuló la producción y la actualización de partituras experimentales.

Cabe en este punto, entonces, preguntarse: ¿qué es lo que compone a una partitura y qué es lo que esta permite desplegar? Una partitura se escribe, se fija y entra en circulación, situación que pone en marcha su condición de *objeto en disputa*: un objeto compuesto por signos a

(1998) de Pauline Oliveros; 20051 (2005) de Manfred Werder; *Only* (2005-6) de Michael Pisaro; *Some Forgotten Day* (sparse winter) (2009) de Mark So; *Intemperie n° 1* (2010) de Nicolás Carrasco; y *Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos...* (2011), de Sebastián Jatz.

partir de los cuales podemos segmentar y estratificar las acciones y los comportamientos que delinea, o bien desde los cuales es posible entrar en un plano de organización de las cualidades de esas acciones y de esos comportamientos como hechos que se resisten a su inmovilidad. La circulación que dicho objeto pone en marcha tiene la particularidad de ser contingente: entra en unas relaciones específicas con unos sujetos específicos que lo dotan de sentido a partir de un conjunto de prácticas, de significados, de discursos, de medios de producción y de difusión de una época determinada. El presente escrito, precisamente, pretende problematizar al objeto-partitura a partir de la potencia de los signos que lo conforman, de las materialidades que delinea, de los comportamientos que empuja y de aquello que permite integrar o que puede ser cancelado en su proceso de actualización. Para tratar dicho problema, el foco de su desarrollo está situado en la noción de *multiplicidad*, la que es abordada, en primer lugar, desde el pensamiento de Henri Bergson –en torno al tiempo y al espacio en el proceso de conformación de una experiencia de un sujeto–, y, en segundo lugar, a partir de las ideas sobre el concepto *enunciado* que Michel Foucault articula en *La arqueología del saber*. Hacia el final, el texto propone un entrelazamiento entre ambos conceptos y el dispositivo partitura, con el objeto de dejar instaladas algunas reflexiones en torno a la problemática que lo constituye.

El filósofo Henri Bergson (1999), en *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, desarrolla una serie doble de la noción de *multiplicidad*. Por una parte, llama *multiplicidad cuantitativa* a toda representación numérica de una diversidad que es producida por una conciencia habituada a percibir las cosas a partir de la adición y yuxtaposición de objetos en un espacio dado, es decir, acostumbrada a desplegar un régimen perceptivo que tiene la facultad de medir las cosas y nuestras acciones posibles sobre ellas debido a su carácter homogéneo. Así es como propone, a partir de esta idea, que la operación formante que aquí se produce tiende a cerrar los objetos, precisamente por la utilidad que depositamos en ellos en tanto conforman el mundo exterior en un plano simultáneo e inmóvil; y esta operación, bajo su perspectiva, es la que impulsa a nuestra conciencia a realizar las mismas distinciones y separaciones en nuestros estados afectivos internos. Por otra parte, señala que una *multiplicidad cualitativa* es aquella producida por una conciencia que deja de separar y distinguir las co-

sas en un espacio simultáneo dado para organizarlas, fundidas unas a otras, en un tiempo que no es otra cosa que un flujo incesante de variaciones. A partir de esta segunda noción, sugiere que nuestros estados afectivos internos pueden coincidir con ese tiempo heterogéneo en el momento en que nuestra conciencia abandona el hábito de percibir las cosas midiendo acciones posibles sobre ellas.

Bajo estas consideraciones, Bergson (1999) sugiere, entre otras cosas, que las palabras que utilizamos para comunicarnos, en tanto códigos comunes con los que representamos nuestras experiencias vividas, poseen una insuficiencia inherente. El problema en ello radicaría en que para sortear las exigencias de la vida social debemos construir un plano lingüístico que nunca será suficiente para coincidir con la movilidad de las cosas o las cualidades de los estados del alma. Dicho de otra manera, la carencia de matices que supondría el sentido común expresado en las palabras que creamos y en el habla que desarrollamos confundiría una y otra vez a nuestra conciencia, haciéndole creer que hay un afuera en el que las cosas están dispuestas de un modo simultáneo tan distinguible como las palabras que usamos para designarlas, engañando incluso a las sensaciones que experimentamos: “De ahí que confundamos el sentimiento mismo, que está en perpetuo cambio, con su objeto exterior permanente y sobre todo con la palabra que expresa ese objeto” (*Id.* 94-95). De esta manera, nuestra tendencia se dirigiría habitualmente hacia solidificar nuestras propias impresiones para poder expresarlas con el lenguaje.

Una manera de enfrentar un problema semejante, si seguimos a Bergson, sería a través de la creación de conceptos dúctiles, flexibles, en tanto construcciones de lenguaje que permitirían reflejar el movimiento de aquello que representan. Sin embargo, pese a que efectivamente ciertos conceptos pueden ser dotados de múltiples sentidos para activar esa suerte de movilidad “cancelada por el lenguaje común, es ineludible, además, que el aparato conceptual forme parte de una trama reflexiva y analítica –homogénea, si se quiere– que alimente un tipo de pensamiento que permita potenciar aquel sentido móvil. Esto quiere decir que una tarea semejante estará siempre constituida por un juego dinámico de aquellas fuerzas: hablar acerca del devenir de una experiencia por medio de un lenguaje cuyo sentido común tiende a empujar las cosas hacia su solidificación, como si este fuera una

suerte de amenaza constante hacia aquellos propósitos iniciales. Pues bien, es precisamente esta problemática la que impulsa a este artículo, en tanto la dicotomía que constituye a la noción de multiplicidad esbozada por Bergson bien puede tener un correlato en el enunciado de Foucault. ¿En qué sentido? En tanto Foucault, dicho de una manera muy general, plantea un método para “extraer” de las palabras, de las frases, de las proposiciones y de los actos del habla –que bien podríamos considerar, a partir de Bergson, insuficientes en cuanto al sentido extensivo que se les puede asignar– una movilidad, o un sentido de variación intrínseca en ellas, por medio la emergencia del enunciado. La partitura, de esta manera, operaría como un dispositivo privilegiado para dar consistencia a tal problemática, en tanto el devenir signo-escrito/acontecimiento-sonoro trae consigo un campo considerable de lecturas en cuanto a sus posibilidades de realización.

Lejos de querer examinar a Bergson y a Foucault en un sentido amplio de sus pensamientos, bajo el prisma de un análisis “de autor”, lo que me propongo realizar aquí es una relación entre dos formas de pensar la noción de multiplicidad, para así sugerir una serie de cuestionamientos enfocados en la eventual lectura de la notación musical. En pocas palabras, creo que el método de extracción de enunciados de Foucault puede operar como una forma efectiva de enfrentar la problemática que Bergson esboza en cuanto a la insuficiencia de los códigos lingüísticos que utilizamos para expresarnos y para analizar, posteriormente, esas expresiones una vez que ya han sido dichas. El enunciado, en su filosofía, aparece como un objeto que se mueve entre lo visible y lo oculto, entre lo dicho y lo no dicho, que se distingue y a la vez se confunde con las palabras, las frases, las proposiciones y los actos del habla para emerger siempre en un campo de coexistencias, atravesado o penetrado por otros objetos, por otras enunciaciones, inseparable de una variación que le es inherente. La manera en que Foucault piensa aquel concepto, que fractura su sentido puramente lingüístico, se articula en una metodología –delineada en forma clara por la singular lectura, que será aquí revisada, del filósofo Gilles Deleuze– que permite extraerlos de un *corpus* determinado. Así, la posibilidad de realizar esta labor de extracción opera en este artículo como una apuesta, en tanto permitiría pensar en las partituras como multiplicidades: objetos compuestos por palabras, frases, proposiciones y actos del habla con sus leyes gramaticales y lógicas inherentes, que *al mismo tiempo* pue-

den ser actualizados como enunciados heterogéneos que no terminan de variar ni de pasar de un sistema a otro, y que permiten, por lo tanto, desplazar los sujetos, los objetos y los conceptos que en primera instancia les serían propios.

2. Espacio homogéneo y tiempo heterogéneo: la emergencia de una multiplicidad

Henri Bergson utiliza al número para proponer una lectura doble del concepto *multiplicidad*. El filósofo señala, en este sentido, que un número siempre es la unidad de una multiplicidad y que, por tanto, se trata de una adición que contempla una diversidad de partes que al ser consideradas en forma aislada se vuelven idénticas entre sí (Bergson 1999 61)³. Esto quiere decir que la representación que comúnmente nos hacemos de un número no solo considera que se trata de un conjunto de unidades, sino que además homogeniza cada una de esas unidades al momento de contarlas. Esta perspectiva, por tanto, privilegiaría el “proceso de simbolización llevado a cabo por nuestra conciencia para volver utilitario su uso” (Astaburuaga 2019 85), desestimando la percepción inmediata que tenemos de este. Dicho en otras palabras, Bergson considera que la operación efectuada por nuestra conciencia que iguala un número a la suma de sus unidades, tomando como indivisibles e idénticas las partes que lo componen, no contempla la multiplicidad de la que también está preñada cada una de ellas.

Bajo esta perspectiva, un objeto funcionaría como tal a partir de un ejercicio de nuestra conciencia que suspendería las diferencias que existen entre las partes que lo integran. Esto quiere decir que, si bien nuestra conciencia percibe la multiplicidad intrínseca de un número, “nuestra experiencia comúnmente privilegia su carácter terminal en la medida en que lo que nos interesa es su utilidad y las acciones que planeamos sobre él” (Astaburuaga 2019 86). Este asunto es fundamental, en tanto el pensamiento de Bergson bien puede aparecer como una develada crítica hacia un régimen de experiencia habitual, precisamente porque apunta hacia nuestra dificultad de derivar en el

3 Este apartado es una reelaboración de una ponencia que fue presentada en el Primer Coloquio Red Estudios Latinoamericanos Deleuze & Guattari, en noviembre de 2018, en la ciudad de Valparaíso. Dicha ponencia fue publicada por la revista *La Deleuziana*, en la sección Dossier, en el año 2019.

conocimiento de un objeto dado en el momento en que se excluye la serie efectiva que asiste a su formación (Ruiz 42). Se podría decir, por lo tanto, que es la utilidad que depositamos sobre un objeto la que empuja nuestra desatención de las diferencias individuales de las partes que lo componen, operación que estaría sostenida en un hábito cuyo deseo es delinear cada cosa que se nos presenta con el fin de volverla estática y cuantificable: “Tanto es así que la percepción no es el objeto *más* algo sino el objeto *menos* algo, menos todo aquello que no nos interesa” (Deleuze 1987a 22). De esta manera, Bergson distingue el número en proceso de formación y el número una vez formado: mientras que a este último se le objetiva toda vez que se lo piensa, presentándose así como indefinidamente divisible a nuestra conciencia, el primero aparece como irreductible debido a su carácter moviente.

La imagen del número ya formado, objetivo y divisible, entrega las bases para dar forma a una *multiplicidad cuantitativa*: una unidad compuesta por elementos idénticos entre sí que se añaden unos a otros para lograr su formación, ya sea como un número o un objeto (Bergson 1999 64). Como bien señala Deleuze, “Lo que caracteriza al objeto es la adecuación recíproca de lo dividido y de las divisiones, del número y la unidad. En este sentido diremos que el objeto es una ‘multiplicidad numérica’” (1987a 40). Esta especie de multiplicidad, para Bergson, privilegia la experiencia del espacio por sobre la experiencia del tiempo. ¿En qué sentido? Sobre este asunto, es importante señalar su perspectiva referida a la idea del espacio:

Cuando hablamos de objetos materiales aludimos a la posibilidad de verlos y tocarlos; los localizamos en el espacio. Desde este momento, ningún esfuerzo de invención o representación simbólica nos es necesario para contarlos; no tenemos más que pensarlos, primero por separado y luego simultáneamente, en el mismo medio en el que se presentan a nuestra observación. (1999 64)

Para Bergson, por tanto, el espacio es un medio en el que ubicamos simultáneamente cada objeto material que percibimos (1999 67). De esta manera, aquella dimensión operaría como el principio de toda determinación de una multiplicidad cuantitativa, en la medida en que se constituye como el horizonte sobre el que se suman y se subdividen unidades homogéneas y exteriores entre sí en forma indefinida e ilimitada (Ezcurdia 36). En otras palabras, como señala Mi-

guel Ruiz, una multiplicidad cuantitativa siempre será aquella “que impone a los objetos los rasgos de homogeneidad, de distinción suficiente en vista de la acción posible en el espacio que se nos presenta como el dominio de lo cuantificable” (55). La noción de espacio, nos dice por su parte José Ezcurdia, implicaría una determinación de la conciencia bajo un carácter extensivo, debido a que sus elementos no se penetran en forma recíproca, no son heterogéneos y no presentan un progreso continuo que promueva formas peculiares (34). Otro pasaje de Ezcurdia refiere a este asunto y al modo en que determina un tipo de lenguaje:

El espacio es el fondo sobre el cual la unidad dinámica en la que se articula la conciencia es refractada para ser representada y explicada causalmente y, por ello, negada también en cuanto a su naturaleza móvil y creativa, y regulada según las pautas con las que se concibe un objeto extenso, inmóvil y divisible, sujeto ya sea a las leyes de la mecánica o a un lenguaje que responde a una serie de exigencias sociales. (34)

Es precisamente aquí donde la imagen del número antes esbozada aparece: para Bergson, las multiplicidades cuantitativas implican la representación de ilimitadas unidades homogéneas e impenetrables, cuya suma constituye una cantidad que se expresa en un número determinado (Ezcurdia 36). El número, de esta manera, refleja una operación de la propia conciencia: una cantidad que se concibe por la determinación y la yuxtaposición de ciertos elementos divisibles e impenetrables en vista de un interés depositado en ella. En este sentido, el número se extiende por su operación en una multiplicidad cuantitativa en tanto el proceso de yuxtaposición de los elementos u objetos materiales interesantes para la acción se sitúan en ese espacio que los acoge simultáneamente, operación que, como puede observarse en las palabras de Bergson en la cita anterior, no necesita de ningún esfuerzo de invención cuando se trata de contar esos objetos.

De esta manera, una multiplicidad cuantitativa implica separación y segmentación de cada cosa situada en el espacio, lo que produce las condiciones necesarias para realizar distinciones tajantes, para contarlas y objetivarlas. Dicha operación es la que permitiría el desarrollo del habla, precisamente por el inmenso «recorte» que todo concepto hace de la cosa misma al representarla o simbolizarla en una palabra.

El espacio homogéneo empleado –dimensión de toda multiplicidad cuantitativa– es el medio en el cual la conciencia toma los “estados del mundo exterior” para conservarlos primero y luego yuxtaponerlos, exteriorizando así los unos con los otros. Y esta exteriorización abona a que sean alineados juntos en el espacio en el que existían por separado, producto de la radical distinción ya efectuada. Por lo tanto, se podría decir que el ejercicio de desatender las diferencias entre los elementos que componen aquello que percibimos, siempre en vista de una acción interesada que logre capturar en su inmovilidad lo percibido, produciría como una especie de fotografía instantánea de algo que dura en el tiempo.

Por otro lado, se presenta una multiplicidad indivisible, singular, que se resiste a su captura, llamada *multiplicidad cualitativa*. Esta multiplicidad, retomando la concepción del número, está “impulsada por una conciencia que considera las diferencias internas de cada una de las partes que componen a dicho número, expresado en un objeto, fenómeno o hecho de conciencia” (Astaburuaga 2019 87). El carácter cualitativo de esta multiplicidad, para Bergson, tiene que ver con que sus partes se penetran entre sí, es decir, “se trata ya no de un *aumento* compuesto por partes yuxtapuestas sino de un *proceso* en formación en el que cada elemento constituye un flujo de variaciones que no deja de entrar en sucesivos encadenamientos” (*Ibid.*). De esta manera, se trata de una multiplicidad cuyo progreso heterogéneo da lugar a una forma simple que no podría ser proyectada en el espacio para ser dividida y representada cuantitativamente. Una multiplicidad cualitativa, por tanto, “refleja un movimiento continuo dotado de diversos momentos heterogéneos que no podría ser plasmado en el fondo del espacio sin ser negado en cuanto a la forma peculiar en la que se constituye como tal” (Ezcurdia 39).

Para Bergson, toda multiplicidad cualitativa se despliega ya no en el espacio sino en el tiempo. El tiempo, bajo esta perspectiva, es la propia forma de los datos inmediatos que se presentan a nuestra conciencia, en tanto estos revelan “el efectivo despliegue y el movimiento positivo y peculiar en el que éste manifiesta lo que resulta su naturaleza profunda” (Ezcurdia 33). De esta manera, el carácter heterogéneo de esta multiplicidad la vuelve una unidad dinámica que hace que cada momento contenga a los anteriores y presente, sin

embargo, un matiz propio que hace posible el desarrollo de la propia multiplicidad, precisamente en términos de un despliegue cualitativo. Pero, ¿qué significa que un momento tenga de suyo un matiz propio, posible de ser desplegado cualitativamente, pese a contener momentos que lo preceden? Aquí aparece aquello que en el pensamiento de Bergson ocurre una y otra vez en el desarrollo de sus dicotomías: la producción de un *circuito*. Con esto me refiero a que el juego entre contención y despliegue afirma, precisamente, un *devenir*: lo moviente de nuestra percepción, la cualidad de los objetos, el matiz de una sensación, siempre en transformación debido a que toda emergencia presente está penetrada por su precedente, formando con este un circuito que se resiste a aparecer en su inmovilidad. Esto ocurre, para Bergson, con nuestros estados afectivos internos, lo que afirma de algún modo que toda esta filosofía tiene menos que ver con el problema de la percepción de un fenómeno dado que con la emergencia de una conciencia que participa en la conformación de una experiencia en su dimensión temporal.

En *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, el problema de la multiplicidad es abordado para examinar las categorías que empleamos para traducir nuestra experiencia: mientras que la operación cuantitativa se trata de una *interpretación* que representa y simboliza un escenario fenoménico dado en un espacio homogéneo, la operación cualitativa provoca una *impresión* irreductible, cuyo carácter heterogéneo está moldeado por variaciones incesantes de aquello que inmediatamente percibimos (Bergson 1999). Esta última operación está sostenida en una conciencia que no es sino un flujo de pensamientos, emociones y sensaciones sin bordes precisos, que varían y difieren toda vez que aparecen. La primera, en cambio, está determinada por una *conciencia reflexiva*, eminentemente analítica, que a juicio de Bergson posee un gusto por las distinciones tajantes, expresadas sin dificultad con palabras, y por las cosas de contornos bien definidos (*Id.* 20). Pues bien, la conciencia reflexiva es la que, siguiendo la tesis de *Ensayo*, introduce espacio en el tiempo, homogeneidad en la heterogeneidad y cantidad en la cualidad, pero ya no a partir de la consideración de ambas multiplicidades como formas distintas, sino más bien desde la confusión que comúnmente nos lleva a considerar a una como la otra. De esta manera, dicha confusión privilegiaría la experiencia del espacio por sobre la experiencia del tiempo, privilegio que

encontraría su impulso en una operación de la conciencia habituada a “contar el tiempo”:

Resulta entonces evidente que, fuera de toda representación simbólica, el tiempo no cobraría nunca para nuestra conciencia el aspecto de un medio homogéneo en el que los términos de una sucesión se exteriorizan unos por relación a otros. Pero llegamos naturalmente a esta representación simbólica por el mero hecho de que, en una serie de términos idénticos, cada término cobra para nuestra conciencia un doble aspecto: uno siempre idéntico a sí mismo, porque pensamos en la identidad del objeto exterior; el otro, específico, porque la adición de ese término provoca una nueva organización del conjunto. De ahí la posibilidad de desplegar en el espacio, en forma de multiplicidad numérica, lo que hemos llamado una multiplicidad cualitativa, y de considerar a una como la equivalente de la otra. (Bergson 1999 78)

Aquí aparece nuevamente el número, ahora como una síntesis cuyo funcionamiento permite entender cómo se *espacializa el tiempo*. ¿A qué se refiere esto? A la consideración del tiempo como un medio en el que nuestros estados de conciencia se yuxtaponen unos a otros, es decir, un medio en el que podemos contarlos y en el que se pueden distinguir producto de esa cuenta. Para Bergson, se trata de una operación que confunde el tiempo con el espacio, en la cual “se toman prestadas necesariamente del espacio las imágenes con las que se describe el sentimiento que la conciencia reflexiva tiene del tiempo” (1999 71). Este procedimiento, por lo tanto, estaría sostenido en un hábito que crea una *ilusión* que transforma los estados afectivos en imágenes extensas, cuantificables. En otras palabras, para Bergson toda adición requiere que cada uno de los sumandos que la conforman permanezca en “algún lugar” a la espera de que se sume al siguiente, y esa espera se produce fijando aquellos sumandos –en este caso estados de conciencia– en puntos en el espacio que son útiles para realizar una suma.

Esto trae como consecuencia que los hechos de conciencia, representados ahora simbólicamente en el espacio homogéneo, modifiquen las condiciones de la percepción interna y, por tanto, de nuestros propios estados de conciencia. De esta manera, una sensación, considerada en sí misma como cualidad, se vuelve cantidad cuando se la cuenta, cantidad que para Bergson erróneamente llamamos *intensidad*. Este

último concepto entrega las claves fundamentales para comprender el *mixto* entre espacio y tiempo desarrollado en *Ensayo*. “Bergson no ignora que las cosas se mezclan en realidad, de hecho; la experiencia sólo nos ofrece mixtos” (Deleuze 1987a 41). Su ejemplo acerca de la intensidad producida por un calor contribuye a su comprensión:

Un calor más intenso es realmente un calor distinto. Lo llamamos más intenso porque hemos experimentado mil veces ese mismo cambio cuando nos aproximamos a una fuente de calor o cuando una mayor superficie de nuestro cuerpo era impresionada por él. Además, la sensación de calor y de frío se vuelven muy pronto afectivas, y provocan entonces por parte nuestra reacciones más o menos acentuadas que miden la causa exterior de ellas. ¿Cómo no habríamos de establecer diferencias cuantitativas análogas entre las sensaciones que corresponden a potencias intermedias de esta causa? (1999 43)

La confusión que empuja la operación de espacializar el tiempo estaría dada, por lo tanto, en el momento en que nuestra respuesta afectiva, luego de la *impresión* que *sentimos* a partir de un fenómeno externo, mide las causas exteriores a ella y las toma como cantidad intensiva, es decir, como una escala de medida de una sensación y de su respuesta. Bergson expone múltiples ejemplos en el primer capítulo de *Ensayo* con el objeto de favorecer el entendimiento de las bases del proceso de diferenciación que persigue. Es así como cuestiona los términos en los que nos referimos a la intensidad de la luz, reflexionando acerca de relaciones que establecemos entre ella y los objetos que ilumina, siempre con el propósito de demostrar que es en este tipo de relaciones donde habitan “falsos problemas”, es decir, donde decidimos interpretar como cambios de cantidad los cambios de cualidad. Es muy claro en este sentido: nos dice que el problema –o más bien el falso problema– radica en creer que todo objeto tiene su color propio, y que nuestra conciencia, en vez de recibir la *impresión* de un cambio de color por el aumento o disminución de la fuente lumínica, realiza una *interpretación* que considera que el color sigue siendo el mismo y que es nuestra sensación de intensidad luminosa la que aumenta o disminuye. Este tipo de procesos –problema sustancial de su crítica– dotan a un objeto de un carácter determinado e invariable: “sustituimos, pues, una vez más la impresión cualitativa que nuestra conciencia recibe por

la interpretación cuantitativa que nuestro entendimiento da de ella” (1999 46). De esta manera, nos habituamos a “considerar el tiempo un medio homogéneo como el espacio, en el que se producen los estados de conciencia. Algo que se llena de contenido y que seguiría ahí aunque no hubiera contenido (vida consciente). Es una manera de afirmar, implícitamente, que el tiempo es algo que está dado” (Arnau 108). Otro ejemplo en el que ocurre esto, nos dice Bergson, es cuando consideramos que la intensidad de las notas de una voz cantante se encuentra íntimamente ligada, para nuestro entendimiento, con aquello que llama *esfuerzo muscular*:

Es indiscutible que las notas agudas nos parecen producir efectos de resonancia en la cabeza, y las notas graves en la caja torácica; esta percepción, real o ilusoria, ha contribuido sin duda a hacernos contar verticalmente los intervalos. Pero hay que observar también que, cuanto más considerable es el esfuerzo de tensión de las cuerdas vocales en la voz de pecho, mayor es la superficie del cuerpo que se compromete en él en el cantante no experimentado; y hasta por esto el esfuerzo es sentido por él como más intenso. Y, como él expira el aire de abajo a arriba, atribuirá la misma dirección al sonido que la corriente de aire produce; es, pues, por un movimiento de abajo arriba como se traducirá la simpatía de una mayor parte del cuerpo con los músculos de la voz. Diremos entonces que la nota más alta, porque el cuerpo hace un esfuerzo como para alcanzar un objeto más elevado en el espacio. Así se contrae el hábito de asignar una altura a cada nota de la escala, y el día en que el físico ha podido definirla por el número de vibraciones a las que corresponde en un tiempo dado, ya no hemos vacilado en decir que nuestro oído percibía directamente diferencias de cantidad. Pero el sonido seguiría siendo pura cualidad si no introduyéramos en él el esfuerzo muscular que habría de producirlo o la vibración que lo explica. (1999 42-43)

La intensidad, por tanto, es una de las claves para tratar el problema del mixto conformado por el espacio y por el tiempo en toda experiencia. Para ser más preciso: el problema de la intensidad constituye una herramienta fundamental con la que Bergson sustenta, en el primer capítulo de *Ensayo*, una serie de dicotomías que dan cuenta de procesos “contaminados” que dan forma a experiencias delineadas por

una conciencia habituada a cuantificar lo que es pura cualidad. Ahora bien, ¿por qué Bergson recurre a la intensidad para atacar este problema? En pocas palabras, porque considera una imposibilidad medir los estados de conciencia, ya que estos son cualidades y no magnitudes, error que, como demuestran los ejemplos ya citados, emerge en el momento en que identificamos nuestros estados internos, nuestros hechos de conciencia, con realidades materiales que nos hacen caer en la ilusión de que pueden aumentar o disminuir cuantitativamente. Bajo su perspectiva, la desatención a la movilidad inherente de dichos estados internos produce que nuestra conciencia note un cambio solamente cuando crecen lo suficiente como para dotar al cuerpo de una nueva actitud y a la atención una nueva dirección, operación que pondría el foco, una vez más, en la magnitud que para nosotros comportaría (1995 8-9). De esta manera, pese al hecho de este mixto, una de las tesis de Bergson es que la comprensión extensiva de la intensidad es la que confunde a nuestro espíritu, empujándolo a realizar la misma operación con nuestra vida afectiva interior, tendencia que expresaría nuestra “tendencia irresistible a considerar como más clara la idea que con más frecuencia le sirve” (2013 205).

La confusión del tiempo con el espacio es, en última instancia, una confusión de *diferencias de naturaleza* con *diferencias de grado*, es decir, la producción de una relación entre ambos que haría de ellos magnitudes. Una multiplicidad cualitativa que suspende su proceso de fusión de estados heterogéneos se vuelve cuantitativa cuando se confunde el efecto con las causas que la producen, vale decir, cuando un estado cualitativo es considerado abstractamente, arrancado de su devenir diferenciante. Tal es el caso en el que la mayor o menor potencia de una fuente de calor produce en nosotros la idea de un mayor o menor calor y no de un calor distinto, que difiere en naturaleza o “internamente” cada vez que aparece, que es heterogéneo y por tanto indivisible: “Y quizá sea éste el error más general del pensamiento, el error común de la ciencia y la metafísica: el concebirlo todo en términos de más o menos, el ver sólo diferencias de grado o diferencias de intensidad allí donde, más profundamente, hay diferencias de naturaleza” (Deleuze 1987a 16-17). De esta manera, la formación en el espacio de una multiplicidad numérica o cuantitativa realizada con nuestros estados de conciencia, esto es, la percepción simultánea de ellos unos junto a otros, “debe influir en estos mismos estados y darles

en la conciencia reflexiva una forma nueva que la apreciación inmediata no les atribuía” (Bergson 1999 70). Es por esta razón que Bergson piensa que una intensidad pura es aquella que no está aún “contaminada” por la idea de espacio, y que solamente ciertos estados afectivos como el amor o el odio profundos son aquellos en los que no aparece su carácter extensivo.

Un problema que emerge aquí, para Bergson, refiere al predominio que una y otra vez le otorgamos al *sentido común* en la conformación de una experiencia. ¿Qué significa esto? El sentido común es, en pocas palabras, el detonante de un “trabajo arduo” llevado a cabo por nuestra conciencia para realizar cortes que permiten determinar una posible acción sobre las cosas, siempre con el propósito de homogenizar percepciones, afecciones y reacciones que aseguren comportamientos que ya estarían delineados por aquello que denomina “exigencias de la vida social”. El sentido común, por lo tanto, tiene su base en un hábito que empuja a la conciencia a determinar una relación práctica con las cosas, esto es, “que define estados de cosas donde es posible emplazar una determinada acción o una serie de ellas en vista de un interés” (Ruiz 60). Ya sea que se trate de separar cada sonido producido por una melodía, de medir el calor o de cuantificar la luz a partir del cambio de color de un objeto, siempre sustraemos porciones de cualidad a los fenómenos que se presentan a nuestra conciencia para llevar adelante una acción que el hábito se ha encargado de planear previamente. Como bien precisa Ruiz: “Desde el punto de vista del sentido común, la sensación se nos presenta como un hecho de discurso y no así como dato inmediato de la sensibilidad” (*Ibid.*). De esta manera, lo común del sentido es una suerte de delimitación que Bergson le atribuye al despliegue de toda representación simbólica que realizamos del tiempo como dato inmediato en el espacio homogéneo, operación que se ocuparía más por negar las diferencias internas de un sujeto, de un objeto o de un fenómeno que por recoger, afirmativamente, aquellas diferencias en su matiz propio, en su singularidad, para construir junto a otras, en un proceso de producción común, una multiplicidad heterogénea.

Es así como puede deducirse que la filosofía de la multiplicidad de Bergson es posible a partir de un análisis de la experiencia que permita separar aquello que opera como un mixto. O, dicho de otro modo, se

podría afirmar que para Bergson lo que hay es *una* multiplicidad que actúa en dos direcciones divergentes, un doble movimiento de la multiplicidad que es producto de la descomposición de un mixto dado en la experiencia (Deleuze 1987a 35-36.). Pues bien, a partir de esta descomposición, en tanto posibilidad, es que emerge la noción de *enunciado*, tomada de Michel Foucault, para problematizar el dispositivo partitura, precisamente porque en el juego entre separaciones abstractas y mezclas contingentes desarrollado en este apartado aparece una forma de dotar de sentido a la escritura que se vuelve inseparable del complejo concepto que hasta ahora he intentado esbozar.

3. Extraer enunciados de un *corpus*

Michel Foucault plantea un método para *extraer* de las palabras, de las frases, de las proposiciones y de los actos del habla una movilidad, o un sentido de variación intrínseca en ellas, por medio la emergencia del enunciado. Dicho concepto, por lo tanto, proporcionaría una manera de dar un sentido heterogéneo –que crea sus propios sujetos, objetos y conceptos– al objeto lingüístico, ahí donde este puede cerrar sus puertas al designar unívocamente cada uno de esos planos. Un fragmento de *La arqueología del saber* se refiere a esta relación entre la lengua y enunciado:

[...] incluso si ha desaparecido desde hace mucho tiempo, incluso si nadie la habla ya y se la ha restaurado basándose en raros fragmentos, una lengua constituye siempre un sistema para enunciados posibles: es un conjunto finito de reglas que autoriza un número infinito de pruebas. El campo de los acontecimientos discursivos, en cambio, es el conjunto siempre finito y actualmente limitado de las únicas secuencias lingüísticas que han sido formuladas, las cuales pueden muy bien ser innumerables, pueden muy bien, por su masa, sobrepasar toda capacidad de registro, de memoria o de lectura, pero constituyen, no obstante, un conjunto finito. (40-41)

Ya en el inicio de sus investigaciones arqueológicas sobre el saber, Foucault realiza una clara distinción entre la finitud de los hechos de discurso y la infinidad de pruebas que una lengua en tanto sistema puede producir a través de enunciados posibles. Una lengua, bajo esta perspectiva, más allá de la época en la que ha sido utilizada y de la eventual reconstrucción que de ella se pueda hacer sobre la base de ta-

les o cuales fragmentos, tendrá siempre un conjunto definido de reglas que puede dar paso a una trama indeterminada de enunciados. Ahora bien, pese a esta separación, Foucault considera que los enunciados siempre “están ahí”, en el propio campo de acontecimientos discursivos, es decir, en esas secuencias lingüísticas formuladas que conforman un conjunto finito, y no “en otro lugar”. Lo que debemos hacer es encontrarlos, extraerlos, labor que bajo su consideración es eminentemente “arqueológica”. Pero, ¿extraerlos de qué? De lo inmediatamente dado en términos lingüísticos, a saber, de las palabras, de las frases, de las proposiciones y de los actos del habla. Deleuze señala al respecto:

Y Foucault nos dice: “¡Atención!, lo que llamo ‘enunciado’, lo que siento la necesidad de llamar ‘enunciado’, no se reduce a las palabras, ni a las frases, ni a las proposiciones, ni a los actos del habla”. En efecto, es en este sentido que el concepto de enunciado en Foucault es tan original que hubiera podido también inventar un término nuevo para designar eso. Pues Foucault no nos oculta que aquello que llama “enunciado” no se corresponde con nada de lo que nos hayan hablado hasta el momento los lingüistas o los lógicos. Reivindica entonces una originalidad radical del concepto de enunciado que nos propone. (2013 63)

El enunciado en Foucault no se reduce a las palabras, ni a las frases, ni a las proposiciones, ni a los actos del habla. Sin embargo, bien puede confundirse con todo ello, ya que no se trata inmediatamente de “otra cosa”. Es en este sentido que transita entre lo oculto y lo no oculto: será lo primero si efectuamos dicha reducción, será lo segundo si realizamos su extracción. Pero, ¿cómo extraer un enunciado de aquello que se señala como lo inmediatamente dado? A través de la conformación de un *corpus* que remita a un problema planteado, un *corpus* no de enunciados sino de palabras, de frases y de proposiciones efectivamente empleadas, dichas, sostenidas o expresadas en una época determinada (Deleuze 2013 67-68). Ya nos encontraríamos, por tanto, frente a la inmensidad de lo que es dicho en una época, sino a *corpus* especializados: “Por grande que sea [el *corpus*], será -de derecho- un número finito de palabras, de frases, de proposiciones y de actos de habla” (*Id.* 78). De esta manera, a partir de aquella conformación, el método de Foucault, si seguimos a Deleuze, propone extraer enunciados “partiendo” o “abriendo” las palabras, las frases o las proposiciones de

un *corpus* determinado para tal o cual problema (*Id.* 86). Es así como como aparece la posibilidad de pensar al enunciado como una multiplicidad, en tanto dichos objetos lingüísticos pueden ser leídos a partir de una suspensión de sus referentes lógicos y de las leyes gramaticales que en primera instancia tienen de suyo. El asunto, de esta manera, estaría en precisar qué es lo que debemos partir o abrir y qué es lo que emerge de esa operación.

Entonces, ahora en términos aún más específicos, los enunciados se distinguen y a la vez son inseparables de las palabras, de las frases, de las proposiciones y de los actos del habla: ahí reside la paradoja que quisiera profundizar. En cuanto a las proposiciones, Foucault señala que su relación con el referente “no puede servir de modelo y de ley a la relación del enunciado con lo que enuncia. Este último no sólo no es del mismo nivel que ella, sino que aparece como anterior a ella” (118). El referente de las proposiciones, en este caso, no es sino una suerte de intencionalidad de estas, aquello a lo que apuntan, lo que designan: un estado de cosas sujeto a lo exterior, es decir, una variable extrínseca. El análisis proposicional, en un sentido lógico, se preocuparía entonces por engendrar proposiciones posibles a partir de aquellos referentes -basadas en valores de verdad demostrables- sin considerar necesariamente si estas corresponden a actos del habla, si fueron dichas o no, asunto que para la naturaleza del enunciado es fundamental (Deleuze 2013 69). Por su parte, en cuanto a las frases, Foucault afirma que no es posible definir un enunciado por sus caracteres gramaticales, debido a que el análisis gramatical está enfocado únicamente en “la serie de elementos lingüísticos en la que se puede reconocer o no la forma de una frase” (112). De esta manera, el sentido de una frase, si bien puede estar relacionado a sistemas diferentes según su naturaleza, está sujeto necesariamente a un conjunto de leyes de una u otra lengua que limitan las posibilidades de un enunciado, en tanto que este último estaría antes relacionado a un “referencial” que a un referente. Un pasaje de *La arqueología del saber* profundiza este asunto:

[El enunciado] Está ligado más bien a un “referencial” que no está constituido por “cosas”, por “hechos”, por “realidades, o por “seres”, sino por leyes de posibilidad, reglas de existencia para los objetos que en él se encuentran nombrados, designados o descritos, para las relaciones que en él se encuentran afirmadas o negadas. El re-

ferencial del enunciado forma el lugar, la condición, el campo de emergencia, la instancia de diferenciación de los individuos o de los objetos, de los estados de cosas y de las relaciones puestas en juego por el enunciado mismo; define las posibilidades de aparición y de delimitación de lo que da a la frase su sentido, a la proposición su valor de verdad. Este conjunto es lo que caracteriza el nivel *enunciativo* de la formulación, por oposición a su nivel gramatical y a su nivel lógico. Por la relación con esos diversos dominios de posibilidad, el enunciado hace de un sintagma, o de una serie de símbolos, una frase a la que puede, o no, asignar un sentido, una proposición que puede recibir, o no, un valor de verdad. (120-121)

El nivel o campo enunciativo, para Foucault –opuesto al sentido gramatical de una frase y al lógico de una proposición–, dispone siempre relaciones posibles con el pasado que no hacen sino abrir un eventual porvenir: no habría, de esta manera, “enunciado libre, neutro e independiente, sino siempre un enunciado que forma parte de una serie o de un conjunto, que desempeña un papel en medio de los demás, que se apoya en ellos y se distingue de ellos” (130). Esto quiere decir que todo enunciado supone otros enunciados, que no hay enunciado que no tenga en torno a él otros enunciados –unas veces en forma sucesiva, otras veces superpuestos y otras entrelazados–, es decir, que siempre habrá un campo de coexistencias inherente a su emergencia que se resiste a la abstracción de uno u otro como objeto individual y separado. Hay relaciones de unos enunciados con otros, señala Foucault, que se producen en forma independiente de la conciencia del autor o, eventualmente, de distintos autores que no se conocen entre sí; hay relaciones entre grupos de enunciados que existen incluso cuando se trata de grupos que no pertenecen a los mismos dominios o cuando no tienen el mismo nivel formal; hay relaciones que también se pueden establecer entre enunciados o grupos de enunciados y acontecimientos de un orden completamente distinto: técnico, económico, social o político (43). La construcción de estas relaciones posibles, por lo tanto, debe ser efectuada a partir de una lectura que logre extraerlas de un *corpus* elaborado como respuesta a un problema específico: es esta lectura productora de referenciales y de campos de coexistencias la que nos puede dar la llave para “partir” o “abrir” las palabras, las frases, las proposiciones o los actos del habla de ese *corpus* determinado.

Para Deleuze, la palabra es una mezcla *de hecho*: “es siempre una papilla, está llena de cosas” (2013 107). Esto quiere decir que cuando hablamos siempre mezclamos sistemas diferentes, entendiendo que un sistema, en términos lingüísticos, se define “por su homogeneidad de conjunto –es decir, homogeneidad de las reglas de formación– y por la constancia de algunos de sus elementos” (*Ibid.*). Deleuze sugiere que la labor lingüística se encarga de extraer proposiciones a partir de las frases, es decir, que la operación que lleva adelante parte de una mezcla de hecho –la palabra, siempre llena de cosas– para extraer sistemas que son homogéneos y coherentes: “Son dichos sistemas, y solo ellos, los que constituyen el objeto de un estudio científico: investigación de las constantes y de las reglas de homogeneidad” (*Id.* 108). Estos elementos constantes y la homogeneidad de conjunto se desestabilizan cuando hablamos ya que, siguiendo esta perspectiva, no dejamos de hacer transversales entre sistemas, no cesamos de pasar de un sistema a otro: siempre estamos montados en varias lenguas. Pues bien, es precisamente con base en esto que el propio Deleuze se aventura a definir el enunciado de Foucault: “Todo enunciado es el pasaje en acto de un sistema, por oposición a las proposiciones que, por su parte, pertenecen a tal o cual sistema” (*Id.*, 111). Y es ese pasaje, o mejor, el conjunto de pasajes –siempre heterogéneo– de un sistema a otro lo que permitiría pensar al enunciado como una multiplicidad: “una multiplicidad y no una estructura o un sistema. Topología de los enunciados que se opone a la tipología de las proposiciones como a la dialéctica de las frases” (Deleuze 1987b 31-32). En relación con esto nos dice:

Entonces –esto es muy concreto– si quieren despejar el enunciado que corresponde a una frase, he aquí lo que hay que hacer: no buscar las proposiciones lingüísticas que corresponden a la frase, sino hacer algo completamente distinto, determinar qué pasaje de un sistema a otro efectúa la frase, en ambos sentidos, y cuántas veces. En ese momento tendrán un enunciado. No solamente los enunciados van en multiplicidad, sino que cada enunciado es él mismo una multiplicidad. (Deleuze 2013 111)

Un sistema homogéneo, en términos lingüísticos, se vuelve una abstracción en el momento en que es considerado como la base exclusiva –con unas reglas de formación específicas– para un análisis

posterior al hecho de la ocurrencia de aquello que lo constituye. En este sentido, si lo que cuenta es el enunciado, que no es sino el pasaje entre sistemas –o unas reglas de pasaje específicas–, cada uno de esos sistemas sería en sí mismo heterogéneo. Ahora bien, como veíamos anteriormente, la operación de extracción de enunciados siempre se realizará sobre un *corpus* inseparable de la homogeneidad de las reglas de su formación y de la constancia de sus elementos. Por lo tanto, el enfoque de Deleuze, bajo mi lectura, necesariamente debe considerar el circuito compuesto por la homogeneidad del *corpus* de palabras, frases, proposiciones y actos del habla desde el cual se parte y la heterogeneidad de los enunciados posibles que se pueden extraer de él. La homogeneidad o heterogeneidad pura de un sistema, sea lingüístico o dentro de un campo enunciativo, entrará siempre en colisión con esta suerte de carácter mixto del método de Foucault.

Un enunciado, entonces, es un elemento que no se puede descomponer, que es irreductible y, por tanto, imposible de individualizar, debido a que no es identificable como lo es una frase o una proposición. Es, en su modo de ser singular, si consideramos esta perspectiva, una multiplicidad cualitativa: en sí mismo no es una unidad sino una función que cruza un dominio de estructuras y unidades posibles y que las hace aparecer en el tiempo y en el espacio. Sin embargo, también se trata de un objeto específico y paradójico que producimos, manipulamos, utilizamos, transformamos, combinamos, descomponemos y recomponemos (Deleuze 2013 138). Su paradoja, que es entendida por Foucault como una *rareza*, radica en que no es una cosa dicha una vez y para siempre, sino que surge “en su materialidad, aparece con un estatuto, entra en unas tramas, se sitúa en campos de utilización, se ofrece a traspasos y a modificaciones posibles, se integra en operaciones y en estrategias donde su identidad se mantiene o se pierde” (*Ibid.*). Por lo tanto, presenta un choque de fuerzas permanente: “permite o impide realizar un deseo, es dócil o rebelde a unos intereses, entra en el orden de las contiendas y de las luchas, se convierte en tema de apropiación o de rivalidad” (*Ibid.*). Su emergencia, de esta manera, bien puede aparecer bajo una suerte de fijeza gramatical o lógica que nos llevaría a considerarlo un objeto extensivo, pero que a su vez puede diferir de sí mismo toda vez que se materializa si pensamos que actualiza continuamente su sentido al no tener el estatuto de ser “una

cosa dicha una vez y para siempre". *La arqueología del saber* señala lo siguiente en cuanto a su existencia:

¿Habrá que admitir que cualquier serie de signos, de figuras, de grafismos o de trazos –independientemente de cuál sea su organización o su probabilidad– basta para constituir un enunciado, y que a la gramática corresponde decir si se trata o no de una frase, a la lógica definir si comporta o no una forma proposicional, al análisis precisar cuál es el acto del lenguaje que puede cruzarla? En este caso, habría que admitir que existe enunciado en cuanto existen varios signos yuxtapuestos –¿y por qué no, quizá?–, en cuanto existe uno, y uno solo. El umbral del enunciado sería el lugar de la existencia de los signos. (Foucault 112)

Foucault, de esta manera, proyecta un campo fértil a partir de la noción de enunciado que suspende ciertas categorías lingüísticas de un plano de variables puramente exterior para entretejer relaciones inmanentes, constituidas por articulaciones entre lo interior y lo exterior, relaciones que, por medio del *análisis* o de la *intuición*, suscitan decisiones en cuanto a las reglas que le dan forma y consistencia. Sin embargo, el hecho de que el enunciado no esté escondido no significa que esté visible: “no se ofrece a la percepción, como portador manifiesto de sus límites y de sus caracteres. Es preciso cierta conversión de la mirada y de la actitud para poder reconocerlo y considerarlo en sí mismo” (Foucault 145). De esta manera, emerge la pregunta sobre cómo podemos desplegar efectivamente un tipo de conversión que permita extraer, desde una suerte de inmovilidad de elementos que podemos establecer como fijos si los insertamos en sistemas homogéneos, enunciados cuya naturaleza es la variación entre sistemas.

En otros pasajes de *La arqueología del saber*, Foucault problematiza un asunto que se desprende de las definiciones y diferenciaciones hasta ahora desarrolladas. Se trata de la relación entre el enunciado y las direcciones que propone el lenguaje. Deleuze, en cuanto a esta problemática, considera que *La arqueología del saber* es un texto que deja una crítica instalada con respecto a los predecesores (investigadores, mayoritariamente historiadores y lingüistas) de Foucault, quienes habrían realizado sus investigaciones enfocados mucho antes en las direcciones que propone el lenguaje que en la dimensión en la cual se da. Pero, ¿cuáles son esas direcciones del lenguaje y cuál

es esa dimensión señalada? Foucault señala que aquí aparece el *hay* lenguaje:

Ahora bien, si se quiere describir el nivel enunciativo, hay que tomar en consideración esa misma existencia: interrogar al lenguaje, no en la dirección a la cual remite, sino en la dimensión que le da; no hacer caso del poder que tiene de designar, de nombrar, de mostrar, de hacer aparecer, de ser el lugar del sentido o de la verdad, y demorarse, en cambio, sobre el momento –al punto solidificado, al punto prendido en el juego del significante y del significado– que determina su existencia singular y limitada. Se trata de suspender, en el examen del lenguaje, no sólo el punto de vista del significado (ya se ha adquirido la costumbre) sino el del significante, para hacer aparecer el hecho de que, aquí y allá –en relación con dominios de objetos y sujetos posibles, en relación con otras formulaciones y reutilizaciones posibles–, *hay* lenguaje. (146)

Los valores que podemos asignarle a un objeto específico, con el interés de realizar un posterior análisis, se expresan aquí bajo la forma del juego entre el significado y el significante de un objeto lingüístico que limitaría su existencia. La definición del lenguaje en estos términos es considerada por Foucault una lectura que se enfoca exclusivamente en las direcciones que propone el lenguaje; la dimensión en la cual se manifiesta, en cambio, toma cuerpo en un *hay* lenguaje. Pero, ¿qué es específicamente ese *hay* lenguaje? Deleuze dirá que se trata de una dimensión irreductible del lenguaje a todas las direcciones que hace que sea imposible “comenzarlo”. Esto quiere decir que todo lenguaje, en tanto se agrupa en función de una época histórica, siempre varía, no tiene comienzo. A partir de esto, afirma que hay tres maneras de hacer comenzar el lenguaje que Foucault rechaza explícitamente: la primera fórmula es “yo hablo”, manera que alude a algo esencial y que reduce el lenguaje a la dirección del sujeto que habla; la segunda fórmula es “ello habla”, esto es, quién pudo decir algo semejante, fórmula que reduce el lenguaje a la dirección del significante; la tercera fórmula, por último, es “el mundo habla”, manera, para Deleuze, modesta en apariencia pero ambiciosa en la realidad, que reduce el lenguaje a la dirección del estado del mundo o al mundo intencionado (2013 83-86). El *hay* lenguaje de Foucault, de esta manera, se opone a todo origen referido al mismo. En palabras de Deleuze:

¿Cuál es la fórmula que corresponderá a la dimensión del lenguaje independientemente de sus direcciones, es decir al agrupamiento del lenguaje o al *hay* lenguaje? No puede ser otra que “se habla”. A condición de comprender que en el “se habla”, que es el no-comienzo del lenguaje, tomarían su lugar todos los sujetos, cualesquiera sean, todos los yo posibles e imaginables; harán su cadena todos los significantes; se alojará todo lo que hay por decir sobre el mundo. Pero el *hay* lenguaje no estará definido por ninguna de estas direcciones, estará definido por la propia dimensión del “se habla”, del murmullo anónimo, es decir, del enunciado. (2013 86)

Es el “murmullo anónimo” el que Foucault no deja de buscar y reivindicar en sus investigaciones arqueológicas: aquello que “se dice”, que se “se habla”. Y es a partir de esta búsqueda que el sujeto, el objeto y el concepto de un enunciado ya no aparecen como direcciones del lenguaje, sino como funciones derivadas del propio enunciado: en esta operación radica su desplazamiento. Esto significa que el sujeto del enunciado no es el mismo que el sujeto de la frase o de la proposición, que el objeto del enunciado no es el mismo que el objeto de la proposición y que el concepto del enunciado no es el mismo que el significado de la palabra (Deleuze 2013 126-127). El enunciado, por lo tanto, produce o engendra su propio sujeto, su propio objeto y su propio concepto, asunto a partir del cual se vuelve pertinente cuestionar no solo quién es el que habla, sino además sobre qué, o acerca de qué, y bajo qué significados asignados a ciertas palabras dichas.

4. El intervalo entre lo dicho y lo no dicho en la lectura de una partitura

La separación del carácter de una experiencia en dos tendencias separadas –una cualitativa y la otra cuantitativa–, abordadas por Bergson a través de múltiples formas y conceptos, bien puede ser entendida como una forma de problematizar las condiciones de la experiencia *real*. Sin embargo, la búsqueda de esa suerte de pureza que reside en aquella distinción, si consideramos lo que he intentado desarrollar en este escrito, desestima su entrelazamiento efectivo en el ordenamiento de una experiencia, es decir, cancela la mezcla que de hecho nos entrega. La teoría de las multiplicidades efectuada por Bergson, si bien

configura, en una primera lectura, líneas argumentativas separadas en cuanto a estas tendencias –perfectamente distinguibles, incluso opuestas–, poco a poco las encadena hasta confundirlas entre sí. Este proceso es fundamental para la apuesta de este artículo, ya que traería consigo un devenir que nos permitiría desarticular el hábito de lo que creemos tener disponible –de lo que *vemos ahí*– en el momento en que pensamos y volvemos a pensar en su naturaleza móvil, tantas veces aplastada por nuestra conciencia interesada en tener resultados establecidos con anterioridad.

La labor de extraer enunciados de un *corpus*, delineada por Foucault –y por la particular lectura que Deleuze hace de aquel método–, necesita una conversión de la mirada para poder trazar una posición singular de sujeto, para producir relaciones y agrupaciones entre objetos que difieran de aquellos que las proposiciones indican –es decir, referenciales antes que referentes–, y para montar un sistema conceptual cuyas relaciones interiores ya no sean deductivas, sino que más bien aparezcan en su dispersión. Dicha conversión de la mirada, he querido sugerir aquí, es una manera de enfrentar el mixto que comprende el universo lógico y gramatical de la dimensión lingüística de un *corpus* y del campo enunciativo que eventualmente se podría producir desde él. Los enunciados están “cubiertos” de palabras, frases, proposiciones y actos del habla, se confunden entre sí, necesitan ser actualizados de tal o cual manera, y esa característica mixta es la que permite considerarlo una multiplicidad.

Hay una suerte de *luminosidad* inherente al método de extracción de enunciados. En primer lugar, su proceder, bajo mi perspectiva, permite articular un conjunto de relaciones necesarias entre la noción de multiplicidad –su juego doble, en primera instancia, y el mixto, en segunda– y todo aquello que las partituras *dicen*. La idea de que este objeto está compuesto por unas palabras, por unas frases, por unas proposiciones y por unos actos del habla asociados necesariamente a la figura del compositor que las ha trazado, pero, *al mismo tiempo*, que todas esas palabras, frases, proposiciones y actos del habla pueden devenir unos enunciados que, mediante una labor de extracción, permiten desplazar a ese sujeto compositor y también a lo que se toma por objeto y por concepto dado en su acción de componer, no puede sino aparecer como una forma efectiva de producir cuestionamientos

referidos a este *objeto en disputa* mencionado al inicio de este artículo. En segundo lugar, me parece que la noción de enunciado sienta las bases para que quien enfrente la escritura de una partitura pueda *hacer* con su lectura y ya no únicamente *recibir* uno u otro análisis que de ella se ha hecho por un sujeto que, desde su posición privilegiada, haría de ella un texto unívoco. Dicho de otra manera, creo que lo que aquí se estaría jugando es una interpelación a quien produce *impresiones* o *interpretaciones* –retomando las categorías de Bergson– en relación con lo que desde ahí puede desprenderse: una suerte de provocación para que su lectura suspenda ciertas categorías gramaticales y lógicas dadas por el autor o por un análisis posterior de las marcas que conforman a este objeto.

Ciertamente, una partitura puede utilizarse para impulsar un tipo de práctica musical que afirme, como fue sugerido anteriormente, el establecimiento de una serie de diferencias de grado en su despliegue interpretativo a partir de otra serie de diferencias de grado asociadas a su dimensión escritural, es decir, que presupone la existencia de un traspaso directo y sin fisuras entre *una* forma de leer y *una* manera tocar. Dichas diferencias de grado caen en una necesidad de medir el desempeño de *lo musical*. Jaques Attali, en correlato con esto, critica precisamente la perspectiva que ubica a este objeto como una matriz abstracta que debe ser descifrada por el intérprete como un medio a través del cual se transmitiría el pensamiento codificado del autor, es decir, como un programa que debe ser descifrado por un sujeto que deviene una máquina de traducción, homogenizada por el sentido que su autor le ha atribuido (95). La partitura, si retomamos las ideas de Carrasco, aparece en su estatuto de imagen sonora de obra –estratificada, inmóvil–, en tanto aparece como un código unívoco que no hace otra cosa que volver al músico un sujeto privilegiado por su capacidad de descifrarla, precisamente por la idea de existencia de un régimen de disponibilidad que tendría de suyo. Ciertamente, esta perspectiva cancela toda pluralidad interpretativa –esa “pluralidad *irreductible*” (Barthes 77) situada en los intervalos de su escritura– que puede emerger en el momento de su lectura y realización. En este sentido, el caso de *Vexations* de Erik Satie, presentado al inicio de este escrito, permite pensar que aquella conversión de la mirada, planteada por Foucault, se configura como un eje habilitante para desplazar la concepción de obra dada.

En el momento en que el aparato de símbolos de una partitura es leído en forma unívoca debido a la “claridad” que la convención le ha otorgado, aparece el pensamiento del autor, aparece la máquina-interpretante y aparece un universo de relaciones entre materiales sonoros que encuentra su legitimidad únicamente en aquello que está representado en su escritura, y ya no en la multiplicidad que constituye el hecho de su actualización, de su devenir en el tiempo. Dicho en otras palabras, cuando las marcas visibles de una partitura son consideradas el foco único de su despliegue, irrumpe una especie de legitimidad de su función que la vuelve disponible, en tanto desestima los eventuales acontecimientos que desbordarán aquellas marcas en su proceso de ejecución. En el momento en que esto sucede, aparece un tipo de lectura que podría considerarse extensiva, en la medida en que el interés por lograr un correcto desempeño de lo que esas marcas delinean tiende a proyectar su desarrollo en un espacio ideal, en el cual el imprevisto se constituye como una falla de un programa previamente determinado. Por lo tanto, aquel foco exclusivo de lectura bien puede desestimar, precisamente, el pasaje cualitativo de una constelación de hechos que duran en el tiempo *junto a* aquellos materiales delineados.

Sin embargo, la lectura de una partitura también puede producir puntos de fuga en los intersticios que su escritura presenta, en ciertos signos que no permiten afirmar una nitidez absoluta acerca de aquello que representan, o bien, en el delineamiento de una práctica que vuelve difícil la tarea de esbozar algún tipo relación a una u otra referencia. Esto es algo que el compositor Manfred Werder persigue: que los signos marcados en una partitura se desplieguen como materiales constitutivos de las condiciones de un mundo –en sí mismos como parte del mundo–, y no como la materialización de las preferencias compuestas de un autor (2009 343). Cada sonido, para Werder, trae consigo unas cualidades que no pueden sino precisarse a través de su despliegue contextual, actual y contingente. De esta manera, un material sonoro representado en su dimensión escritural estaría determinado por las cualidades accidentales –imprevisibles e irrepetibles– de quienes interpreten, de los dispositivos e instrumentos involucrados y del propio sitio en el que transcurre, es decir, por las condiciones de un encuentro que emergería como un acontecimiento diferenciante. La perspectiva de Werder, por tanto, pretende

encontrar en cada intervalo que puede aparecer entre lo dicho y lo no dicho en ellas –retomando los términos de Foucault– zonas grises, confusas, porosas que permitan tensionar aquello que a primera vista se instruye con nitidez, que permitan remover el recorrido lineal de sus frases o proposiciones, que permitan, al fin, suspender esa necesidad de descifrar para comprender y de separar para reconocer, sujeta a un régimen de experiencia habitual, que Bergson describió una y otra vez como la responsable de la inmovilización de todo sujeto, objeto y hecho de conciencia. Werder sintetiza aquella idea con estas palabras:

Los sistemas de comunicación –lenguaje, notación– sobrellevan una tensión intrínseca entre el sistema establecido institucionalmente y su naturaleza: nunca un segundo uso de un signo o una palabra ha permanecido igual – las palabras y el lenguaje han cambiado ya, difieren permanentemente (su cualidad inherente de iteración permite al lenguaje volverse eso que es). Así, la precisión de una especie de notación se convierte en una carencia de precisión porque una notación está permanentemente difiriendo, y emergiendo a través de una proliferación contextual (2012 379).

Los signos, si consideramos este pasaje, difieren permanentemente por su naturaleza, es decir, nunca su segundo uso es equivalente al anterior, condición que se visibiliza y se vuelve audible en el contexto mismo en el que se emplean debido a sus múltiples posibilidades de lectura: aquello que Werder identifica como su proliferación contextual. Estas ideas pueden impulsar una singular forma de leer una partitura: una lectura que suspenda la idea de un origen y de un fin último en una práctica que toda vez que ocurre varía con respecto a sí misma; una lectura que suspenda la idea de un autor que comenzaría una práctica musical y que además determinaría la manera en que debe efectuarse a partir de lo que escribe; una lectura que suspenda el hábito que considera a los signos como referencias antes que referenciales, es decir, que los transforma en objetos aislados, ubicados en un espacio auxiliar, abstraídos para poder esbozar uno u otro análisis. A mi parecer, la operación necesaria para dotar de movilidad a los signos que una partitura presenta, por extraer de ellos unas reglas de pasaje y por trazar una manera de conformar un orden de experiencia que pueda eventualmente fracturar un sentido

ya dado y clasificado, puede impulsar una manera de producir experiencia que desestime la necesidad de descifrar para comprender y de separar para reconocer señalada anteriormente. Y creo, por otra parte, que aquellas operaciones no pertenecen de ninguna manera al dominio exclusivo de una partitura específica: este análisis pretende delinear un modo en que podemos conformar y enfrentar un *corpus* determinado de partituras, sea cual sea, que permita desencadenar un tipo de práctica musical que me atrevería a llamar *enunciativa* antes que proposicional.

Una partitura, si consideramos todo esto, puede ser pensada en sí misma como una multiplicidad: compuesta, por un lado, por la homogeneidad que representan sus signos bajo un sentido gramatical o lógico, y por otro, por la heterogeneidad que desde esos mismos signos se puede extraer bajo tal o cual agrupamiento enunciativo. La separación entre ambas adquiere antes la forma de una trama de vectores en múltiples direcciones que la de dos líneas paralelas. La perspectiva de Bergson en torno a la multiplicidad y la manera de Foucault de pensar el enunciado, a mi entender, llenan de matices el juego de lecturas dirigidas hacia la noción de partitura: el sentido de los signos que la componen, más allá de su sujeción a una u otra práctica, se va transformando, va mutando, cambia según su época, varía según el campo de coexistencias desde el que es construido. Si siguiéramos esta idea, la extracción o la emergencia de enunciados desde un *corpus* específico, compuesto por los diversos signos que constituyen a una partitura, desencadenaría un tipo de lectura ya no enfocada en “preguntarle” a las cosas dichas lo que ocultan o lo que cubren, sino más bien, como el propio Foucault señala, “sobre qué modo existen, lo que es para ellas haber sido manifestadas, haber dejado rastros y quizá permanecer ahí, para una reutilización eventual: lo que es para ellas haber aparecido, y ninguna otra en su lugar” (143-144). La singularidad de cada realización que una partitura despliega desde su existencia como plano escritural, por tanto, podría ser pensada como el reflejo de una época que estaría necesariamente entrelazada a los enunciados que produce.

Bibliografía

- Arnau, Juan. *La invención de la libertad*. Vilaür (Girona): Atalanta, 2016.
- Astaburuaga, Santiago. "Componer la duración de una experiencia musical: La noción de multiplicidad de Bergson bajo la lectura de Deleuze", *La Deleuziana* (Dossier - Primer Coloquio Red Estudios Latinoamericanos Deleuze & Guattari) (2019): 84-96.
- Astaburuaga, Santiago. "Intemperie n° 1, de Nicolás Carrasco: la potencia de una partitura verbal que emerge como un dispositivo de escucha", *El oído pensante* 9/2 (2021): 231-251.
- Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Barcelona: Siglo XXI editores, 1995.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1994.
- Bergson, Henri. *Memoria y vida*. Barcelona: Atlaya, 1995.
- Bergson, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca: Sígueme, 1999.
- Bergson Henri. *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- Carrasco, Nicolás. "Examen de indeterminación en obras de John Cage, George Brecht y Manfred Werder". Tesis de Doctorado. Facultad de Artes, Universidad de Chile (2018).
- Deleuze, Gilles. *El bergsonismo*. Madrid: Cátedra, 1987a.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1987b.
- Deleuze, Gilles. *El saber: Curso sobre Foucault*. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- Ezcurdia, José. *Tiempo y amor en la filosofía de Bergson*. Guanajuato: Ediciones La Rana, 2008.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México, D. F.: Siglo XXI, 2010.
- García, Isaac. "El grafismo musical en la frontera de los lenguajes artísticos", *Sinfonía Virtual* 5 (2007).
- Lely, John y Saunders, James. *Word Events. Perspectives on Verbal Notation*. Nueva York: Continuum, 2012.
- Ruiz, Miguel. *Tiempo y experiencia. Variaciones en torno a Henri Bergson*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Villa Rojo, Jesús. *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid: Fundación Autor, 2007.

Werder, Manfred. "Manfred Werder". *The Ashgate Companion to Experimental Music*, ed. James Saunders, UK: Ashgate, 2009. 343-346.

Werder, Manfred. "Text Scores - Statement (1)". *Word events. Perspectives on Verbal Notation*, eds. John Lely & James Saunders. London: Continuum, 2012. 379-380.