

“La premeditada escansión de los sonidos”, la desinencia y el intersticio en la música de Gabriel Brnčić a partir de Ronde-Bosse

Cristian Morales Ossio

Del largo y florido *opus* del compositor chileno-español Gabriel Brnčić (1942-), las obras compuestas bajo las directrices de su programa informático de composición *Ronde-Bosse*¹, constituyen una porción pequeña pero clave en su creación. Éstas representan una radicalización ante el problema de los métodos de escritura y recepción de la música como experiencia cultural. A través de la audición atenta de *Polifonía de Barcelona* (1983); *Partita* (1991); *Contrabajo-concert* (1991); *Bajo-concert* (1992); *...que no desorganitza cap murmuri* (1994-95); *Constanza (La casa del viento I)* (1996); *La casa del viento II* (1998); y *Doble Polifonía de l'aigua* (2009), obras que conforman el núcleo de la reflexión que comparto aquí, pongo de relieve la particular articulación que el compositor formaliza considerando los conceptos de escansión, desinencia e intersticio, en la conformación de una (id)entidad poética genuina².

En mis años de estudio con Gabriel Brnčić³ solíamos discutir acerca del valor de la escucha, como acto fundante de la composición. La importancia de ir más allá de la actitud analítica reduccionista tradicional, y de ir a investigar auditivamente de una manera crítica, deconstructiva y creadora. Como pocos, Gabriel nos despertaba el oído en el estudio de electroacústica con ejercicios espontáneos de escucha, a través de los cuales se nos desvelaban con relativa claridad - y rapidez, algunas de las categorías que articulan la micro y la macro gestualidad de los sonidos. En ese percibir de manera especial, la distribución de las alturas en relación al paso del tiempo; la intención de detención o suspensión; el manejo de la densidad sonora; la duración; y la homogeneidad o heterogeneidad tímbrica se revelaban como cualidades configuradoras de un estilo; una noción de identidad de los objetos musicales que se despliegan; una idea de forma; y la decantación de la música como pensamiento. Y

¹ *Ronde-bosse* (fr.) o bajo relieve. Técnica escultórica que posibilita la distinción clara de relieves.

² Algunas de las obras que se citan aquí pueden ser escuchadas en el siguiente sitio web:
<https://soundcloud.com/gabriel-brncic/>

³ Entre 1995 y 1997, el autor de este artículo realizó estudios de composición con Gabriel Brnčić en el marco del Máster en Creación Musical y Nuevas Tecnologías, en el *Institut de l'Audiovisual* de la *Universitat Pompeu Fabra*, en Barcelona, España.

aún más allá, aquellos ejercicios nos colocaban en el ser interno del auditor, en un llamado de atención acerca del destino final de nuestras músicas. Nos dábamos cuenta de que la escucha a la que apuntaba Gabriel estaba determinada y alimentada por la confluencia de combinaciones complejas de variables de múltiples naturalezas, prefigurando verdaderos relieves, cuyas materialidades corresponden a cualidades diversas y móviles - melódicas, o tímbricas, por ejemplo, que disminuyen y/o potencian otras dimensiones calculadas por el compositor.

La música de Gabriel Brnčić parece surgir de una actitud deliberada de situarnos de manera directa sobre aquéllos relieves escurridizos, actitud que nos compromete activamente con la pregunta por el tiempo. No se trata de un terreno explorado solamente en el grupo de obras que citamos, sino de una búsqueda permanente que ha marcado su carrera compositiva. Ya en la versión sinfónica de *Volveremos a las montañas* (1968)⁴, además de plantear la necesidad estética de recorrer el ancho espacio tímbrico-frecuencial de una orquesta súper-organizada en múltiples e inusuales combinaciones, Brnčić no oculta su sensibilidad por un tiempo discontinuo, otro, que enmascara una identidad que se escabulle a través de la alternancia presencia/ausencia (o aparente ausencia). Desde entonces la respuesta ante la interrogación por un tiempo que se intuye experiencial "[...] se resuelve en un característico concepto de segmentación temporal basado en la equidad y en la alternancia entre sonido y silencio."⁵

Tiempo, como distribución de eventos y duraciones; y espacio, como distribución de alturas y tesituras, están gestionados aquí por los algoritmos que más tarde serán compilados en un programa informático único que Gabriel Brnčić creó y llamó *Ronde-Bosse*. Pese a que ambas categorías de primer nivel suelen ser analizadas desde una superficie que resulta de operaciones muy precisas (y que redundan comúnmente en cualidades rítmicas y de alturas) de las cuales el compositor no rehúye, Brnčić evita esa superficie como plano Aristotélico, calculable y contable, instalándose en una fenomenología del tiempo, más que en su cosificación. Pero más allá del rasgo idealista que podemos advertir en toda fenomenología - la intuición

⁴ El estreno de *Volveremos a las montañas*, previsto para el 22 de septiembre de 1969 por la Orquesta Sinfónica de Buenos Aires, debió ser suspendido por un falso aviso de bomba en el Teatro Colón, lugar donde se realizaría el estreno. La obra pudo ser estrenada sólo 42 años más tarde (el 24 de junio de 2011), en el Teatro de Belgrano, en la ciudad de Buenos Aires.

⁵ABELLÁN ALZALLÚ, Ruth: "Gabriel Brnčić: Tiempo de volver a las montañas", en *Revista musical chilena*, Vol. 68, N° 221, p. 80.

pura, la música de Brnčić también nos traslada a una problemática del hacer (acción), y con ello a una dimensión interpretativa (exegesis o hermenéutica) de lo que fabrica. Es decir, encontramos aquí una temporalidad que se define, por un lado, en función de nuestra relación más íntima con los eventos, y de estos con su propio contexto: la obra misma; y por otro lado, en función del alcance de la *techné*, es decir a través de los procesos y procedimientos implicados en la organización de esos eventos⁶. Ciertamente es que la intuición temporal de Brnčić desemboca abiertamente en acciones muy precisas, como si fueran una estrategia para colocarnos en la dimensión de un tiempo no-histórico, en el terreno de la posibilidad y del escucharse a sí mismo y al otro (recordando a Nono). Pero también nos coloca en el espacio de la indagación personal, en la exigencia de una escucha inquieta que quiere saber e identificar los elementos articuladores. La combinación intuición/acción, que marca su quehacer compositivo, viene a tentar una respuesta propia a la interrogante por el ser del tiempo. Como señala el compositor y artista sonoro español Arturo Moya Villén, a propósito de la noción de tiempo y sujeto en la música de Brnčić "[...] La interrogación se desplaza al ser de las cosas, al ser en sí del tiempo, lo que incluye necesariamente las razones que posibilitan, configuran y articulan ese tiempo, así como los principios de orden que subyacen en su reverso."⁷

Sin duda, la noción de tiempo que Brnčić desarrolla a lo largo de su carrera creativa es una pieza fundamental para comprender cabalmente su poética. Pero como puntualiza Arturo Moya Villén, ese tiempo comprende unos principios organizadores que se despliegan ordenadamente como huellas de una posible identidad. Desde la perspectiva que pretendo desarrollar aquí, los elementos que definen esos principios se entienden como articuladores debido a su gran relación con el lenguaje. Quienes recuerdan las sesiones colectivas con Brnčić, también recordarán palabras como escansión, desinencia e intersticio, las cuales quedaban flotando como pistas para entender tanto su propio proceder como el reclamo por una nueva audición. La lingüística ha sido una de sus grandes compañeras, nos recomendaba la lectura de *Tiempo y Narración* de Paul Ricoeur, desde donde surgían, en gran parte definiciones

⁶ En el caso de la música de Brnčić, y en particular en las obras que citamos en este artículo, veremos que dicha organización está estimulada por una noción de lenguaje y las categorías articuladoras que analizaremos más adelante.

⁷ MOYA VILLEN, Arturo: "Tiempo y sujeto en Gabriel Brnčić", en *Sibila: revista de arte, música y literatura*, N°39, 2012, p. 52.

que Gabriel extrapolaba a su andamiaje teórico, adoptándolas como sus propios conceptos de composición.

ESCANSIÓN

Este concepto llevado por Brnčić a su propia organización musical tiene su origen en la Poética, desde allí se ha proyectado como idea variable a algunas disciplinas modernas como el cine. En el seno de la Poética, la escansión es la medida de los versos, y el verbo (escandir) es la actitud analítico-creativa de particularizar elementos métricos contables, separándolos y puntuándolos. En el plano Retórico la escansión, o el ritmo de las palabras, es el resultado de una relación compleja entre la duración de los sonidos, sus tonos (alturas) y la intensidad con que se emiten. En una escala más extensa, la narrativa ha hecho uso de este concepto para demarcar tiempos más generales, o macro-ritmos cronológicos. En el cine se ha adoptado desde el punto de vista del habla, tanto pura como apoyada por los dispositivos audiovisuales, organizados como verdaderos marcadores de tiempo. De acuerdo al compositor y teórico del audiovisual francés Michel Chion⁸, la escansión es una de las cinco formas que adopta la confrontación entre lo que escuchamos y vemos, y corresponde al caso donde:

“[...] ce que fait un personnage ou qu’il ne fait pas tout en parlant, ou encore un événement dans le décor sonore (son de klaxon, cri animal) ou le décor visuel (passage de voiture) ont pour effet de scander, de ponctuer le discours, et aident à le faire écouter par le spectateur.”⁹

En definitiva, podemos observar que el concepto de escansión conlleva necesariamente dimensiones temporales y espaciales, dentro de las cuales se desenvuelven los sonidos, sean estos entendidos como *logos* o simples fonemas.

Más allá del aspecto métrico y puramente musical, el concepto de escansión en Brnčić viene a explicar, desde una perspectiva “ajena”, la idea de movimiento y duración, o incluso el cómo se relacionan ambos en una dinámica unificadora, y a veces desestabilizadora del propio entendimiento de la temporalidad. La escansión en Brnčić no es el instrumento con el cual simplemente se corta y fragmenta la narrativa

⁸ CHION, Michel: *100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*. <http://www.michelchion.com> [recuperado el 15/05/2017]

⁹ Ibidem, p. 40

sonora. Más allá de esto, el conjunto de operaciones que posibilitan la idea de escansión, determina un ritmo narrativo recursivo, similar a las pequeñas transformaciones rítmicas que se experimentan en el lenguaje. La manera de enunciar algo, sus alturas, acentos, rítmica interna, sus detenciones, etc. parecen ser categorías que Brnčić manipula a consciencia. En cierto modo, la escansión en Brnčić también da cuenta de la cantidad, pues nos hace conscientes de la manera en que se segmenta el tiempo y la duración de las porciones resultantes, pero se trata más bien de una cantidad que se desliza modulando constantemente.

Un punto de referencia importante para entender el sentido del concepto de escansión en la música de Brnčić, es la Lingüística y la repercusión que el desarrollo de esta disciplina ha tenido particularmente en la Psicología. En mi pequeña investigación acerca de la escansión, me encontré con que dicho concepto también había sido aplicado en el Psicoanálisis por Jacques Lacan, en sus seminarios abiertos, hacia los años 70¹⁰. Lacan se refiere a la escansión como el momento de suspensión de la sesión con el paciente. Esto implica el momento en que el psicoanalista cesa su razonamiento, puntuando una segmentación del espacio/tiempo y el alcance que puede tener lo dicho. Lacan define explícitamente este espacio/tiempo cuya escansión cumple el rol de la "[...] detención, la de un cesar y la de un recomienzo"¹¹. Consideremos además las escansiones internas de cada sesión gobernadas por el lenguaje propio de cada psicoanalista. Así, habrían pues macro y micro escansiones que definen una suerte de cadena con transformaciones de amplitud variable.

Con esta puesta en relación entre el "cesar" y el "recomienzo", Brnčić intuye una posible taxonomía del tiempo. Por un lado, existiría un tiempo del movimiento (posiblemente entendido como coréutica)¹², y por otro el tiempo del "cesar". Sobre este último se superpone el tiempo del auditor quien, finalmente, lidia internamente con lo pasado y lo posible, para construir un entrelazamiento de verdaderas "superficies temporales" que se intersectan. Como se muestra en el Ejemplo 1, en una

¹⁰ Jacques Lacan desarrolló un proyecto de enseñanza entre 1953 y 1980, al cual sus estudiantes llamaron *Seminario*.

¹¹ LACAN, Jacques: *Seminario XXI. Los incautos no yerran (los nombres del padre)*. 1973 <http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/26%20Seminario%2021.pdf>, p.54. [recuperado el 15/05/2017].

¹² Entre sus múltiples motivaciones, el movimiento, como manifestación del cuerpo ocupa un lugar especial en la imaginería de Brnčić (de hecho, en 1989, Brnčić escribe una obra para viola y electrónica que lleva el título de *Coréutica*). En su libro *Coréutica*, Rudolf von Laban, artista y teórico del movimiento, fundador de la danza moderna, *coréutica* es el estudio del movimiento en el espacio. Según Preston-Dunlop (1984) el concepto se refiere a la relación espacio/forma y cómo ésta se manifiesta como movimiento.

superficie se aloja lo pasado, mientras que en la otra, que emerge simultáneamente, se está forjando la expectativa.

The image shows a musical score for saxophone and piano. The score is divided into two temporal surfaces: 'I Superficie temporal' (left) and 'II Superficie temporal' (right). The saxophone part starts with a *fff* dynamic and includes markings for *mf*, *sfz*, *pp*, and *mf*. The piano part starts with *pp* and includes *fff* markings. A 'Multifónico' section is indicated at the end. Annotations include 'Expectativa' (Expectation) and 'Pasado resonante' (Resonant past) with arrows pointing to specific musical phrases. A red bracket spans across both surfaces, and blue arrows indicate the flow of time and expectation.

Ejemplo 1. Entrelazamiento de “superficies temporales”. Pasado resonante y expectativa emergente

Esta superposición entre pasado/expectativa, generaría, según mi punto de vista, la anulación de un tiempo cronológico. Intempestivamente, el auditor se encuentra siendo el responsable de una música que ocurre en su fuero interno, ya no es (momentáneamente) una música que se ejecuta por otros. Lo que está ocurriendo en nuestro interior carece de una pulsación física, puramente musical, que nos permita calcular con cierto automatismo la duración de ese tiempo, que se ha convertido en una escansión intersticial, con límites más bien inestables.

DESINENCIA. PLIEGUE, DESARTICULACIÓN, DESPLIEGUE

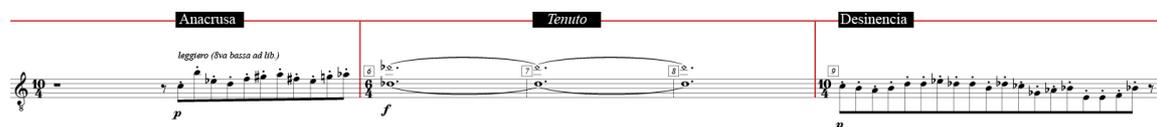
Probablemente, el paradigma gestual de la pléyade de obras que motivan estas meditaciones, no pueda estar mejor descrito que en las notas para la ejecución de la partitura de *Bajo-Concert* (1992), para saxofón bajo. Brnčić (1992), citado por Herrera¹³, señala:

Las anacrusas y las desinencias son figuras más bien rápidas “tempo rubato” y los pedales son notas tenidas, en rigor cada una de las notas del instrumento, con su particular timbre, registro y naturaleza de emisión. Las figuras rápidas se prestan para proliferaciones, constelaciones o nubes de sonidos breves a través de procesadores electrónicos en tiempo real o simples máquinas digitales de efectos. Los pedales exploran el tratamiento del grano del sonido y el

¹³ HERRERA, Silvia: “Gabriel Brncic: Un primer acercamiento hacia el compositor y maestro chileno en el exilio”. en *Revista musical chilena*, Vol. 59, N° 204, 2005, pp. 26-59.

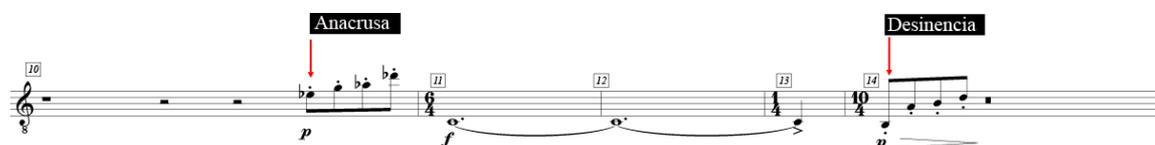
espectro.¹⁴ (p.44)

En efecto, desde una perspectiva puramente constructivista, el gesto primario está articulado por un doble pliegue que separa claramente ANACRUSA-TENUTO-DESINENCIA, como se muestra en el Ejemplo 2.



Ejemplo 2. Compases 5 al 9 de *Bajo-Concert* (1992). Transcripción hecha por el autor de este artículo

Anacrusa y desinencia se caracterizan por un gesto articutivo-tímbrico particular, a saber, notas *staccato* cuyos ataques favorecen la explosión espectral. En su estado original, es decir, vinculadas directamente al *tenuto* central, ambas describen una función precisa. De acuerdo a Herrera¹⁵, “Anacrusa es ‘el gesto del azar’ de la estructura”, mientras que la desinencia, al igual que en la gramática, es la función cadencial del sonido sostenido. Un primer tratamiento a ambas categorías, que a su vez comporta una primera rarefacción en cuanto a su estructura interna y a sus respectivas funciones, está agenciada a través del manejo de la duración. No es de extrañar tanto las largas anacrusas, una cualidad bastante visitada en el Barroco y en la música del Siglo XX, pero la aparición de la desinencia sobre distintas duraciones parece apuntar a crear nuevas situaciones con dicha categoría. El Ejemplo 3 nos muestra los compases que siguen inmediatamente a los del Ejemplo 2, las duraciones de anacrusa y desinencia son notoriamente más pequeñas.



Ejemplo 3. Compases 10 al 14 de *Bajo-Concert* (1992). Transcripción hecha por el autor de este artículo

A excepción de lo que sucede en obras como *...que no desorganitza cap murmuri*, para flauta dulce bajo y electrónica, que se caracteriza formalmente por un

¹⁴ Ibidem, p.44.

¹⁵ Ibidem

despliegue de secuencias desiguales del modelo tripartito, en gran parte de las piezas de este periodo dicha fórmula permanece raramente tal como la hemos visto en los ejemplos precedentes. Lo que más bien sucede, es que la organización algorítmica que opera Brnčić también pronostica situaciones de desarticulación o desmembramiento de la estructura, aislando sus componentes. Tal organización desactiva la afección entre anacrusa, *tenuto* y desinencia, produciéndose una segunda rarefacción, ahora sobre las identidades de la anacrusa y las desinencia. La elisión de la anacrusa se da por simple apartamiento del *tenuto* - que actuaba como tiempo de llegada, y su función tradicional de tensión se anula. La figura misma se redefine ante la presencia de desinencias desterradas. La acción de diversas duraciones de silencio comienzan a desarticular la escansión original, aquella que llega como paradigma gestáltico a nuestros oídos. En este juego de desglose, la función del *tenuto* también queda suspendida, asumiendo una identidad menos dependiente de sus extremidades. Es como si Brnčić nos llamara a atender concentradamente lo que sucede dentro del sonido, acudiendo para ello a la integración libre de rugosidades por parte del intérprete, a través de técnicas extendidas. Así, también podemos encontrar la nota llana suspendida entre silencios. Esta relación, *tenuto*/silencio, también es una relación intersubjetiva, ambas categorías se resignifican en nuestra escucha. Esto apela a la intersección de planos temporales de la cual se hablaba anteriormente: el sonido cesa momentáneamente para dar paso a un silencio “aparente” (como ya lo ha demostrado Cage), y es allí donde confluyen el pasado resonante y la expectativa tensa que se elabora como un nuevo inicio. De esta manera, sonido y silencio conviven en una mutación constante de sus funciones estructurales: anacrusa se (con)funde con desinencia; los sonidos largos se independizan y hablan de sus propias virtudes, mientras los silencios, más que separadores, actúan como mecanismos de relativización de las categorías que “suenan”, operando tanto en lo puramente físico-acústico como en nuestra consciencia. En definitiva, Brnčić radicaliza su propia poética hacia una escritura de la fragmentación, actitud que se ve cruzada por la deconstrucción (en el sentido *derridiano*), como ejercicio de desplazamiento y dislocación de significantes. Las primeras estructuras audibles se deshacen y se excluyen a sí mismas a través de la recombinación, tal una manera de explorar los “infinitos posibles”.

INTERSTICIO y SILENCIO, “Reunión de lo externo y lo lejano con el ver presente, el oír desacostumbrado”¹⁶

Según la RAE¹⁷, intersticio es "Hendidura o espacio, por lo común pequeño, que media entre dos cuerpos o entre dos partes de un mismo cuerpo". Sin embargo, considerando las cualidades particulares que se dan en el entrelazado de “superficies temporales” ya comentado, el concepto de INTERSTICIO al cual se refiere a menudo Brnčić, requiere de una revisión profunda de los elementos específicos que sostienen una estructura tal, y que permiten distinguir una cierta identidad. Resulta fundamental entonces conocer más de cerca sus propias reflexiones acerca del silencio como condición intersticial. Luego de algunas conversaciones con Brnčić acerca del rol del silencio en la música y de la idea de silencio en diversos compositores (Cage, Beethoven, Nono, Feldman, entre otros), recibí un breve artículo que tituló “Qué me pasa con el silencio que no me ocurre con el sonido”¹⁸. Me parece que el punto más significativo de aquellos diálogos fue, sin duda alguna, la identidad del silencio en cada compositor, es decir, la instauración de un silencio entendido como sujeto y gesto emergente de una personalidad compositiva específica, distinta sustancialmente de otras personalidades y de los silencios (sintácticos) tradicionales. En aquel escrito, Brnčić describe su investigación metodológica basada en algoritmos computacionales de generación de duraciones. Durante la programación de esos programas informáticos Brnčić se ve en la necesidad de hacer una distinción entre lo que posteriormente llamó “tiempo lleno” y “tiempo vacío”. Dicho de otra manera, se trata de duraciones portadoras de sonido y duraciones de silencio, o ausencia de sonido. Brnčić¹⁹ señala que “[...] El origen de todo esto, claro está, provenía de una porfiada concepción *equitativa* entre sonido y silencio. En principio quería que en mis obras hubiera tanto sonido como silencio. Dicho de una manera rasa.”

¹⁶ BRNČIĆ, Gabriel: “Al aire interrogado, música para flautas dulces y medios electroacústicos”, en el librito que acompaña el Cd. Paola Muñoz Manuguán, Edición independiente, 2005.

¹⁷ *Real Academia Española*: “Intersticio”, en *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). 2014, recuperado de <http://dle.rae.es/?id=LxCxNlf>, el 15/05/2017.

¹⁸ BRNČIĆ, Gabriel: “Qué me pasa con el silencio que no me ocurre con el sonido. (Aforismos dedicados a nuestro querido músico Cristián Morales Ossio)”. Carta personal enviada por Gabriel Brnčić al autor de este artículo, 16/03/2008.

¹⁹ *Ibidem*

Las reflexiones posteriores vienen dadas por la correspondiente observación de los resultados obtenidos a partir de esa “manera rasa” de concebir la operatoria. Consideraciones tales como las ponderaciones asignadas a lo lleno y a lo vacío, y las duraciones que portan ambas categorías, llevan a Brnčić a establecer familias de sonido y clases de silencio, en términos gestálticos. La forma de esta música corresponde a una poética intersticial, que se experimenta a través de una dinámica que calibra continuamente la duración, las cualidades sonoras, la suspensión y la fragmentación sintáctica de los sonidos y silencios. Esta forma emergente involucra necesariamente una escucha distinta, no como ejercicio premeditado del auditor, sino más bien como actitud natural hacia un sujeto que ostenta unas características inusuales.

Así se conformó la nueva manera de escuchar que yo pretendía. Descubrí más tarde, tal como Nono me lo había dicho, que en algunas pausas de separación nosotros mismos introducíamos, proyectábamos, recordábamos con verdaderas alucinaciones auditivas, nuevos objetos acústicos. Llenábamos de manera desgraciada aquellos páramos, antaño El Silencio.²⁰

Ahora bien, las consecuencias que dicha lógica algorítmica genuina, que Brnčić instala como engranaje importante del proceso compositivo, tiene unas repercusiones en el auditor que, más allá de las operaciones en sí mismas, tal vez podrían proporcionar pistas determinantes en la búsqueda de la identidad del silencio en Brnčić. El intersticio, entendido como hendidura temporal viene a situarse como un momento fuera de la duración absoluta, en donde comparecen el pasado y “lo posible”. En palabras de Ruth Abellán Alzallú²¹ se trata de “procurar un tiempo de excepción” en el cual se nos invita a apreciar lo ya dicho y a quedarse a la espera de nuevas “precipitaciones”. Como ya hemos visto, la música analizada aquí es una música marcada por una dinámica intersubjetiva de la espera y el abalanzarse, que además configura la relación ausencia/presencia. La acción misma de la música está estructurada de manera dialéctica, donde el “aguardar-ausencia” no están definidos por el simple hecho de ser las antípodas de un sujeto, sino más bien por la interacción subyacente con el “abalanzarse-presencia”. Esta dinámica intersubjetiva comporta un pacto de comunicación que se firma no sólo entre dichas categorías, sino también CON y EN el auditor, cuyo rol pasivo desaparece redefiniéndose como el sitio donde

²⁰ Ibidem

²¹ ABELLÁN ALZALLÚ, Ruth: “Gabriel Brnčić: Tiempo de volver a las montañas”, en *Revista musical chilena*, Vol. 68, N° 221, pp. 79-82.

ocurren los intersticios: la interacción ausencia/presencia, el lugar donde se aguarda por posibles retornos.

A partir de este estudio podemos diferenciar dos dimensiones intersticiales: la dimensión presencial y la dimensión mediadora o diferenciadora. La interacción entre ambas aloja, a mi entender, el núcleo de identidad del intersticio en la música de Brnčić. Por un lado, al rehuir de la fijación de un sentido preciso, su presencia se reactualiza posibilitando un constante cuestionamiento de los elementos sonoros y sus relaciones entre sí y con el silencio. Por otro lado, entendido como espacio/momento mediador, extremadamente inestable, permite revelar nuestra complicidad (o candidez) *a priori* con la aparente repetición, esta última representada como (eterno) retorno. Según Deleuze²² “[...] Retornar es el ser, pero sólo el ser del devenir. El eterno retorno no hace volver ‘lo mismo’, pero el volver constituye el único Mismo de lo que deviene. Retornar es el devenir-idéntico del devenir mismo.” ¿Cómo se configura entonces este ser del retorno? Debe haber una instancia que actualice contantemente la definición de la esencia de la repetición. Es aquí donde el concepto de *différence* (diferencia) cobra sentido al pensar el intersticio desde esa dimensión. Deleuze señala:

“[...] Entre una repetición que no deja de deshacerse en sí, y una repetición que se despliega y se conserva para nosotros en el espacio de la representación, hubo la diferencia, que es el para-sí de la repetición, lo imaginario. La diferencia habita la repetición.”²³

Es decir, así como ya ha sido explicado como intersección de superficies temporales, el intersticio podría ser entendido también como la entidad que mora en la repetición y la puntualiza, en una reciprocidad indisoluble en la poética de Brnčić.

CONCLUSIÓN

En este artículo hemos visto cómo el concepto de escansión en Gabriel Brnčić es abordable sólo a través de la inclusión del intersticio. Sabemos que como concepto proveniente del lenguaje, la escansión se entiende como las cualidades métricas

²² DELEUZE, Gilles: *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002, p.79.

²³ *Ibidem*, p.79

contables en la articulación de las palabras. La inclusión del intersticio en el análisis es doble: por un lado, y dicho en palabras de Gabriel, puede entenderse como “duración vacía” desde una perspectiva rasa y a la vez subjetiva, y desde allí, que efectivamente también pueda deducirse como parte activa de la métrica, en una constante complicidad con el sonido “visible”. Desde un ángulo menos objetivable, pero, desde mi perspectiva, fundamental, el intersticio constituye ante todo un espacio/momento en el cual la inercia del flujo sonoro arroja sus residuos, convirtiéndolo en un reservorio donde tanto la memoria como la imaginación, mediadas nuevamente por aquéllas variables confluyentes, reformulan la escansión con sonidos invisibles, constituyendo una emergencia muda.

Como compositor, no podría concluir este artículo sino a través de interrogantes, más que asertos. Extrañamente, el divagar por el tiempo de una música como la de Brnčić provoca preguntas cuyas respuestas son nuevos *inputs* para un sistema de audición recursivo. Mientras la música responde a nuestras interrogantes intersticiales, dichas respuestas se van, acoplando nuevos fulgores sonoros, interacción que genera nuevas preguntas, y así una cadena acumulativa. A dicha dinámica interrogativa recursiva de la audición de las obras aquí citadas la he llamado “Preguntas vagabundas para empezar una reflexión acerca de la obra de Gabriel Brnčić”:

¿Qué es la repetición en la música de Gabriel sino la obsesión por el devenir del ‘algo’?

¿Qué es el ‘algo’ si no el acto mismo de retornar?

¿Qué es el intersticio si no la celda donde yace nuestro desvelo?

¿Qué es la desinencia si no la inercia que alimenta al desvelo?

¿Qué es el intersticio si no la interfaz para preguntar sobre la materia?

¿Qué es el intersticio si no el fondo donde decanta la memoria granulada?

¿Qué es la desinencia en su música sino una macabra estrategia para recordar mis limitaciones existenciales?

¿Qué es el intersticio si no la negociación entre el yo auditor y el yo compositor para reactualizar la definición de la obra?

¿Qué es la escansión si no el despliegue articulado de la (id)entidad?

Referencias bibliográficas:

ABELLÁN ALZALLÚ, Ruth: “Gabriel Brnčić: Tiempo de volver a las montañas”, en *Revista musical chilena*, Vol. 68, N° 221, 2014, pp. 79-82.

BRNČIĆ, Gabriel: “Al aire interrogado, música para flautas dulces y medios electroacústicos”, en el librito que acompaña el Cd. Paola Muñoz Manuguíán, Edición independiente.

BRNČIĆ, Gabriel: “Qué me pasa con el silencio que no me ocurre con el sonido. (Aforismos dedicados a nuestro querido músico Cristián Morales Ossio)”. Carta personal enviada por Gabriel Brnčić al autor de este artículo, 16/03/2008.

CHION, Michel: *100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*. <http://www.michelchion.com>, p.40. [recuperado el 15/05/2017]

DELEUZE, Gilles: *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002

HERRERA, Silvia: “Gabriel Brncic: Un primer acercamiento hacia el compositor y maestro chileno en el exilio”, en *Revista musical chilena*, Vol. 59, N° 204, 2005, pp. 26-59.

LACAN, Jacques: *Seminario XXI. Los incautos no yerran (los nombres del padre)*, 1974, en <http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/26%20Seminario%2021.pdf>, p.54, recuperado el 15/05/2017.

MOYA VILLEN, Arturo: “Tiempo y sujeto en Gabriel Brnčić”, en *Sibila: revista de arte, música y literatura*, N° 39, 2012.

PRESTON-DUNLOP, Valerie, & Longden, M.: *Point of departure: The dancer's space*. Verve Pub, 2008.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.), 2014, recuperado de <http://dle.rae.es/?id=LxCxNlf>, 15/05/2017.