

Amy Ireland

Al lado de una estatua fría

Del cuerpo a la obra de arte, de la obra de arte a las Ideas, hay toda una ascensión que debe cumplirse a latigazos.

—Gilles Deleuze, *Presentación de Sacher-Masoch: lo frío y lo cruel*

Es bien sabido que los dioses están obligados a tender bromas a la humanidad. El misticismo, en este sentido, no es sino una especie de humor —lo cual no lo degrada o rebaja cuanto que demuestra la complejidad de su relación con la ley formal. Como la epistemología, el misticismo se inclina hacia la desensualización —ascetismo riguroso o la búsqueda de un modelo perfecto evacuado de contingencia empírica que este y aquel identifican con el deseo.¹ Es sólo en ese estado que la Idea puede ser aprehendida. Cuando el místico es exitoso en lograr su placer, es siempre mediante una inversión humorística. La renuncia a lo empírico hace emerger el delirio empírico, y la Idea es momentáneamente asegurada en el vórtice alucinatorio del trance extático —forzada a aparecer a través de la subversión de la propia ley que esta insta. Así fue cuando el oráculo délfico, en medio de una bruma de ardientes adelfas y ascendentes vapores, legaba a los adoradores de Apolo la abominable máxima «*conócete a ti mismo*». En este precepto antiguo, la ciencia y el misticismo convergen, pero de una extraña manera que convoca la perversión de

ambas como ley: el dios del formalismo sólo se manifiesta a través del delirio empírico.

Inspection II, de Florian Hecker, media esta doble perversión para dramatizar ambas: la efectividad local y la imposibilidad global del imperativo pítico. «Inspección», después de todo, denota un acto de *ver hacia atrás*, un proceso ajustado al objetivo de entender las maquinaciones internas del objeto nominado, que es simultáneamente el sujeto inspector. De manera importante, y como si rechazara por adelantado una interpretación antropológica limitada del imperativo de «conocerse a sí mismo», el título invoca un tipo particular de retiro de catexis. Después de todo, es *frío*. El afecto, la psicología, la contingencia empírica y el deseo son nominalmente excluidos del proceso, pero sólo para traerlos de vuelta en diferido y con mucha más fuerza.

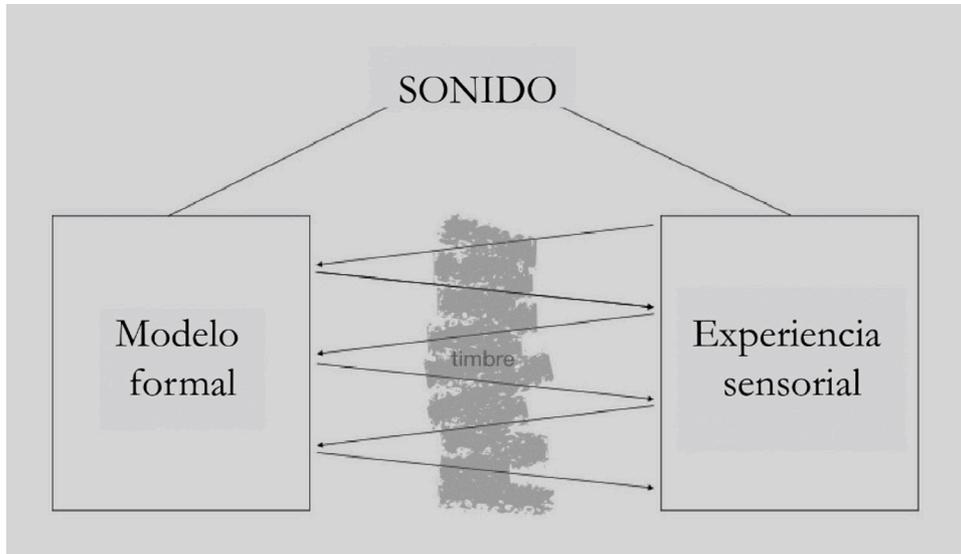
Hecker usa análisis computacionales y técnicas de resíntesis para producir material sónico capaz de colocar a quien escucha en la brecha entre, por un lado, las formas en las que el sonido puede ser formalmente modelado y, por otro, la experiencia fenomenológica del sonido tal como es escuchado por los oyentes, quienes, a su vez, se hallan localizados necesariamente en coordenadas específicas del espacio y tiempo y están sujetos a las complejidades de la memoria y la atención que la escucha implica. Conforme sus piezas realizan la transición entre estos dos estados, algo fugaz aparece sin enfatizar ya



contenido o forma alguna, delatando, en cambio, la síntesis del sonido en tanto que sucede. Esta cualidad desvanecedora es comúnmente entendida como *timbre*, un aspecto inherentemente

crítico del sonido que evade la atribución definitiva ya sea de características objetivas, modelables, o de experiencia subjetiva.

Figura 1:
Aparición del timbre

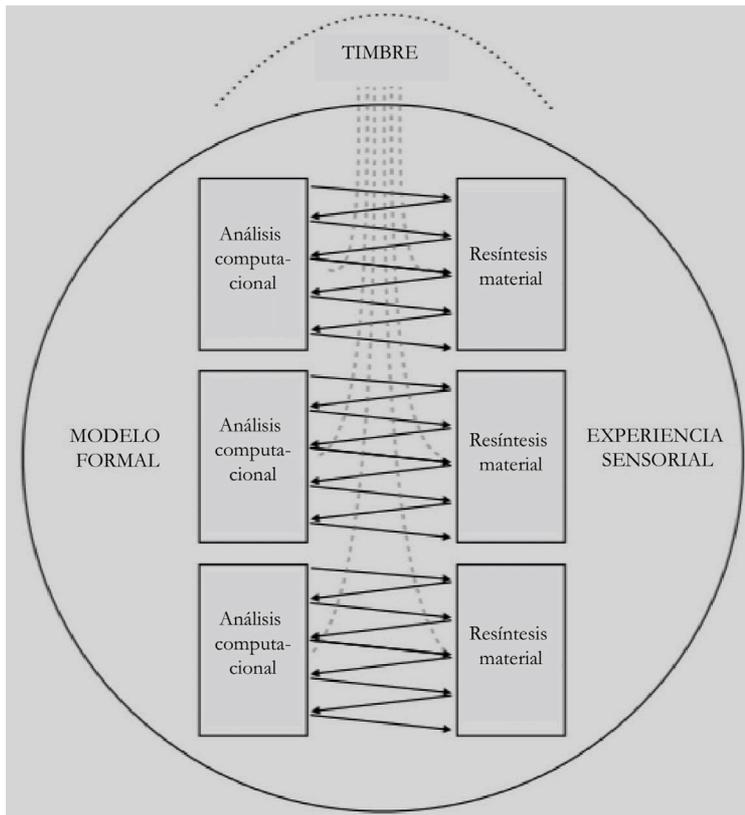


El timbre, para el oyente humano, es típica y espontáneamente explicado por medio de la noción de *fuerza*. En teoría musical clásica, este refiere a la diferencia entre el mismo tono [*pitch*] tocado en diferentes instrumentos. Esta clasificación es problemática en la era de la composición electroacústica por la persistencia de automatismos timbrales que inducen a quien escucha a atribuir una determinada fuente a sonidos que son completamente sintéticos. A pesar de los intentos continuados de modelar el timbre analíticamente, este continúa exhibiendo una infabilidad obstinada, escapando a la comprensión cada vez más intensa de la técnica computacional mientras que los oyentes dan testimonio de su realidad sensorial. Cada vez más parece ser el caso que la inhabilidad de modelar comprensivamente el timbre no se debe a la simple carencia de información, cuya rectificación

haría que algún día el timbre revelara sus misterios a la aprehensión científica, sino que es el resultado de una incognoscibilidad ontológica intrínseca.

El timbre, entonces, ocupa la posición de la Idea en relación con el campo sónico —este organiza el campo siendo simultáneamente inaprehensible dentro de él. En la reconfiguración deleuziana del proyecto trascendental asumiría el estatuto de «problema». Su indeterminación determinable acecha al análisis científico y la recepción fenomenológica,² prolongando el cuestionamiento interminable del estatus ontológico del sonido-objeto. La aplicación de procedimientos analíticos diseñados para extraer su necesidad sólo exacerban su contingencia. Aquí yace el drama de *Inspection II*. ¿Qué —fríamente— es el timbre?

Figura 2:
Timbre como Idea del campo sónico



La composición de la pieza recurre en torno a esta cuestión. Aquí, el oyente humano es convocado a un rol ambiguo: es incluido, provisionalmente, en la capacidad de haber inspirado el modelo sobre el cual se basa la plantilla matemática para la audición mecánica, pero, también es el receptor ostensible de la pieza, aunque excluido de la autoafectividad estructural de su drama interno, como si este girara a través de etapas sucesivas de análisis computacional y resíntesis material. Este procedimiento iterativo toma lugar varias veces antes de que un conjunto de *inputs* sea abandonado y un material fresco sea sometido a la inspección sónica. Lo que está siendo escuchado, efectivamente, es el fenómeno del sonido escuchándose a sí mismo. El oyente humano está aún implicado en la reflexividad

forzada de sentir, pero es mantenido a distancia, exiliado del proceso en tanto la pieza se contempla y se refigura a sí misma —de acuerdo con las idiosincrasias de la audición humana, pero sin su substrato neurobiológico. La introspección auditiva antrópica es desmontada por partes y es relegada en favor de una operación mucho más *alien*.

La inquietante auto-afectividad de *Inspection II* es constituida por medio del uso de un algoritmo de dispersión de tiempo-frecuencia que disloca y congela efectivamente la información electromagnética de sus *inputs* sónicos —necesariamente temporalizados— en una captura matemática instantánea de sus características invariantes. Con la obtención del modelo formal, ascético y vaciado de sensualidad, la variación empírica que escucha y el tiempo que

la empuja entrañan —paradójicamente— la explotación de dos operaciones discretas de clasificación fundamentales para la audición humana «natural»: un análisis de frecuencia que emula la función de la cóclea en tanto distingue frecuencias altas y bajas, y un análisis en función del tiempo que emula la función de la corteza auditiva primaria en tanto que procesa variaciones acústicas a través del tiempo, nominalmente seleccionando aquellos elementos del *input* que el oído humano considera destacado.

De este modelo, una nueva pieza de sonido es sintetizada usando retropropagación de gradiente (un método usualmente utilizado para entrenar las redes neuronales) empleando un substrato ruidoso neutral como terreno sin rasgos distintivos desde el cual la información en el modelo debe ser iterativamente reconstruida con mayor refinamiento. Consecuentemente, el producto sintetizado no tiene un origen material definitivo fuera de la computación, y cualesquiera rasgos tímbricos que obtenga habrán sido procurados en el exceso de lo que es representado analíticamente en el modelo. La inspección, entonces, es enteramente interior al sonido sintético. Porque está efectivamente escuchándose —y resintetizándose— a sí misma. Produce prestaciones que el oyente humano no puede escuchar o podría tan siquiera anticipar. Para agravar aún más la ausencia de cualquier origen natural, el *input* material en *Inspection II* consiste en el propio trabajo anterior de Hecker, lo que quiere decir que aquello que es analizado y sintetizado es ya sintético. Por tanto, la inexpressividad estructural del timbre es doblemente reforzada. Primeramente por su distancia de la innatural «fuente» material, y, en segundo lugar, por la resíntesis de este material en respuesta al nuevo modelo. El timbre acecha la pieza como una Idea trascendente que la estructura al mismo tiempo que se escapa de ella.

El *libretto*, escrito por Robin Mackay a propósito de *Inspection II* —un diálogo profenido en las ominosas entonaciones inhumanas de un «proyector» y un «analizando» quien es «instruido a trabajar a través» de una serie de descripciones presentadas por el proyector «para arribar a una resíntesis favorable»— restaura el juego estructural entre análisis y síntesis en

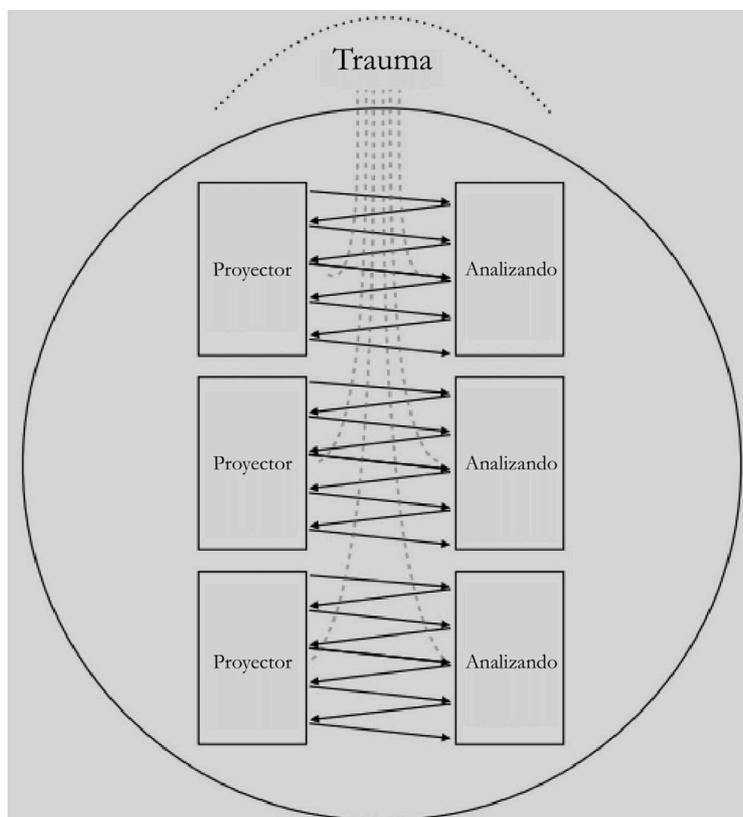
términos psicoanalíticos.³ Esto no debe, sin embargo, ser interpretado como comprometiendo el régimen de frialdad que la obstinación procesual ha instalado. La decisión de Mackay de inclinar el emprendimiento reconstructivo de *Inspection II* hacia el inframundo *arracional* de la psique, con sus extravagantes cartografías, abismos insondables, trampas imposibles, vacíos narrativos, lagunas y mesetas, es todo menos una concesión abiertamente humanista. Este repite un tema cercano al corazón de su trabajo en otros contextos, donde el psicoanálisis es reconfigurado como *geotraumática*, una teoría que traza los síntomas psíquicos de sus pacientes de nuevo no a las vicisitudes infantiles del complejo de Edipo, sino a la formación de la Tierra misma, y así a un trauma originario de enfriamiento terrestre y estratificación (véase Mackay 2012 y 2017). La represión traumática es leída, literalmente, como cifrado geológico (el analizando de *Inspection II* nos recuerda que «las funciones de expresión y cifrado no son enteramente distintas»), y perforando a través de los estratos constituye un acto de descifrado psicoanalítico —«tome la sección diamétrica de una distancia impactada, y trace un recorrido». Mientras que Hecker impulsa el mandato del oráculo de Delfos hacia un futuro especulativo de autoresíntesis maquínica autodeterminante, Mackay lo traza hacia atrás en una historia profunda de la materia.

De acuerdo con ello, el *libretto* está obstinadamente desprovisto de marcadores tradicionales de intriga emocional, y las instrucciones dadas por el proyector —sustituyendo el momento analítico en el proceso de Hecker— son en ocasiones técnicas, geométricas, geológicas y persistentemente crueles. Operan como conjuntos de reglas desde las cuales el igualmente desafectado analizando —sustituyendo el momento de reconstitución algorítmica— debe empezar para poder realizar la resíntesis requerida, bajo presión de una fuerza oscura del afuera que es imperiosa tanto como inaccesible. El trauma, entonces, sostiene la misma relación a la empresa psicoanalítica como el timbre lo hace en la subyugación formal del sonido. Como indica en otro lugar Mackay (2017, 90-91):

el trauma es una condición epistemológica, o la condición de la epistemología misma: un corte incompleto entre un sitio local y un afuera que lo ha afectado ya de alguna manera. Son los trazos/rastros introyectados

del afuera, pistas traicionando el emplazamiento de una historia más profunda, que a la vez provee un desequilibrio constitutivo que impulsa la investigación, y una promesa de posibilidad del conocimiento.

Figura 3:
Trauma como condición epistemológica



Este «desequilibrio constitutivo» es tematizado algorítmica y psicoanalíticamente en *Inspection II* a través de un motivo recurrente de «cruce», «pasaje», o «umbral» entre la formulación analítica de un modelo y su reformulación sintética como sonido. Unx imagina un diván de analista sobre el que el analizando yace inclinado, internalizando cada modelo enviado por el proyector con el fin de «extrapolar» una nueva «narrativa» sobre la inscripción de su trauma, rescribiendo progresivamente su propia comprensión de los síntomas. Cada internalización

ocurre desde una perspectiva que está, por tanto, ligeramente desplazada en relación con la anterior, y el proyector responde absorbiendo esta nueva información en la formulación del siguiente modelo.

El proceso zigzaguea atrás y adelante a través de las aguas oscuras de un «turbio Aqueronte», el infame río de Hades en el que el barquero Caronte lleva a cabo su oficio eterno, transportando las almas de los recientemente occisos desde el reino de los vivos al de los muertos. En efecto, el oyente exiliado está posicionado

bastante deliberadamente entre los dos polos del proceso autoproducido en tanto que las voces del proyector y el analizando se alternan entre el canal izquierdo y el derecho. No se requiere ningún gran salto de imaginación para imaginar a Hades como código para el inconsciente, de hecho, Freud (1976) hace explícita esta analogía en *La interpretación de los sueños*, donde él emplea, como un epígrafe hecho para evocar la naturaleza traicionera de la ruptura que une las dos mitades del sujeto psicoanalítico, la célebre exclamación de Juno en la *Eneida* de Virgilio: «si no logro mover a los dioses del cielo, moveré a mi favor el Aqueronte» [*Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*]. La muerte está ya implicada en el proceso, como la condición que necesita el cruzar. En la orilla más cercano a la vida, el caos encarnado de la contingencia empírica reina, mientras que en la costa opuesta una representación estática, silenciosa como la muerte, fija un cuadro final para cada bote de almas en tanto se van acomodando una vez por todas debajo del reino tiránico de una soberanía ctónica.

En contraste con la pregunta orientada hacia lo externo «¿qué es lo que escuché?» que estructura la colaboración del 2016 entre Mackay y Hecker en *FAVN* y que necesariamente coloca al sujeto-como-oyente y al material-como-objeto en polos opuestos, la elisión traumática de la fuente en *Inspection II* es involutiva, girando en cambio alrededor de la pregunta «¿qué sucedió?».⁴ El proyector y el analizando no son identidades discretas entre quienes tiene lugar este tráfico infernal, sino una escisión dentro del sujeto sónico mismo en tanto perpetrador y receptor de la alianza psicoanalítica: «un agente polarizado deviene el pivote de lo que tiene lugar». En cuanto el proyector le presenta al analizando varias representaciones de cómo el cruce podría ser efectuado y este último progresivamente internaliza y retrabaja, imágenes fantasmales empiezan a emerger —rostros que amenazan con «levantarse de las olas», las pistas aparecen a través de una «profundidad inclasificable», los «puntos de referencia» se autoensamblan automáticamente a partir de «agregaciones indefinidas», destellos de una «fisionomía» desconocida son «arrebataos de una oscuridad profunda» y una baliza parpadea «en el medio de un desorden homogéneo».

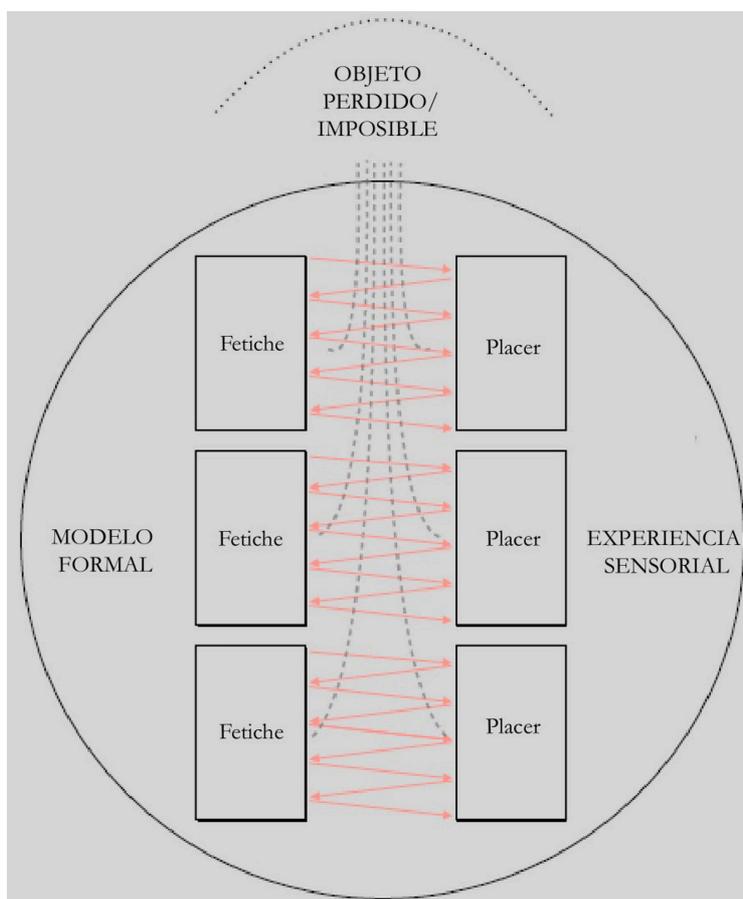
Posible en cuanto el descubrimiento de un daño insospechado —derrames, fracturas, accidentes, anomalías—, se abre en todas partes y siempre nuevamente un terreno incierto con el proceso incesante pero interrumpido que genera el anuncio monótono de aún otra formulación más del modelo. ¿Acaso este infatigable «siguiente» [*next*] que dicta el guion del proyector y que da continuidad al modelo sugiere la resolución inminente o la infinita interminabilidad? ¿Es el futuro un tiempo en el que nada (más) sucede, o la necesidad de una sucesión que vuelve al mundo contingente? Mientras el receptor continúe su travesía, el proyector producirá su cruel cuadro, el analizando aceptará otra paliza, y, en la insuficiencia de ambos, la Idea persistirá.

Es este enfoque sobre el cruce o travesía, antes que el análisis o síntesis en solitario, el que presta su frialdad a la búsqueda del timbre-como-trauma-sónico en *Inspection II*. La brecha entre las dos orillas del Aqueronte, o las dos mitades del sujeto, opera en la capacidad de un principio trascendental, vinculando la espacialización del tiempo con la temporalización del espacio —esta misma ni espacial ni temporal, pero de condición de una producción de ambas. En la orilla más lejana permanece el modelo, suministrado por medio de la helada información sónica. Como lo explicó Vincent Lostanlen (2019, 98), creador de la transformación de dispersión tiempo-frecuencia usada en la pieza de Hecker, la extracción de invariantes requiere la remoción del tiempo. Esto es, escribe él, «como si» él y sus colegas «hubieran desenterrado un tipo de cristal que todo lo mira, cuyo eterno resplandor [fuese] un testimonio petrificado de cada luz que este [el cristal] hubiese visto antes». En la orilla más próxima, la resíntesis empírica hace sonar esta información retemporalizándola en un campo de ruido browniano. Para volver a la analogía del misticismo, la extracción ascética de invariantes del material vivido produce, vía la denegación de la contingencia terrenal, un retorno al delirio material —y lo hace así en el servicio de lo inefable, la búsqueda irresoluble del secreto del timbre, o de la Idea sónica. Como un procedimiento estético, esta se aproxima al diagnóstico psicoanalítico del masoquismo, una perversión que Deleuze (2013, 74) caracteriza como «ni material, ni moral, es

formal, únicamente formal». El masoquismo es formalista en su creación obsesiva de fetiches estáticos —imágenes que sustituyen, como había indicado Freud, a un objeto inalcanzable o imposible. El fetiche opera sobre múltiples niveles: primero como una desautorización del *input*; luego como fantasía que está destinada a traer el objeto ausente al mundo; y finalmente, como el progenitor de un renacimiento contra natura, en la forma de una nueva realidad que socava la lógica de la privación inherente al modelo, vía su aplicación

humorística. Como Deleuze (2013, 120) explica, el masoquismo comparte los rasgos estructurales del misticismo: «cuanto más ha abandonado, más y mejor recupera». Este puede ser comparado, continua, a «una teología «negra» en la que el placer cesa de ser el motivo de la voluntad, placer esencialmente abjurado, denegado, «renunciado», pero para recuperárselo mejor como recompensa o resultado, como ley». Sus rasgos estéticos definitivos son lo frío y lo cruel.

Figura 4:
Estructura formal del masoquismo



Lo frío puede ser leído en la predilección por la suspensión temporal que constituye la imagen-fetichismo —volviendo a Deleuze (2013, 70): «esa fusta o esa espada que no se inclinan, esas pieles que nunca descubren la carne, ese

tación que no termina de abatirse», porque el masoquista se delata en «la intensa preocupación por el movimiento coagulado; sus escenas están congeladas, como fotografiadas, estereotipadas o pintadas (...) como un cuadro vivo» (o

petrificado en el cristal sin tiempo de Lostanlen). Lo frío sugiere también la catexis envuelta en la desinversión libidinal que acaece respecto de la función trascendental del cruce como aquello que divide y une al fetiche con su «doble compensado». A diferencia del narcicista —modelo de diagnóstico del filósofo, quien retira la catexis o suspende una pulsión para volver a invertirla en el ego como el motor del pensamiento puro— el masoquista elabora una reinversión o catexis que toma el cruce mismo, entendido como la fuente de la novedad y de la muerte, como su objeto. Es artístico mas no sensual, científico en su lujuria por la observación, y no *solamente* filosófico. No posee interés en la repetición del placer empírico, que este ve como un pobre epifenómeno de una satisfacción mucho más esotérica: el placer mismo de la repetición. Es Tánatos, la pulsión de muerte en persona, aquello que el masoquista ama; Tánatos, la forma pura del retiro de catexis que hace posible todas las reinvestiduras libidinales; Tánatos el dios del suspenso infinito, al lado de quien uno espera por el amor a la espera, deseando sólo la interminabilidad: «siguiente... siguiente... siguiente». El masoquismo es un erotismo del umbral —la pornografía gélida de la brecha. Un deseo por la futuridad de desconexión comprimida, que inmoviliza al barquero en la repetición de su cruce perpetuo. El énfasis obsesivo que emplaza sobre la restricción hace difícil interpretar al masoquista como algo distinto de un devoto a la castidad. Su cristalino fanatismo por la abstención y la demora produce extraños sucesores. Razón por la cual el modo masoquista de producción es considerado por Deleuze como uno de partenogénesis: la copulación asexual con el fetiche engendra progenie sintética, alimentada sólo de hielo y ruido, cultivada en el lado oscuro junto a una estatua fría, debajo de la luz plateada de la luna.

El masoquismo es cruel porque, subvirtiendo el modelo, se impone con severidad exagerada. La rebelión que activa, en el nombre de la Idea, es sutil, discreta, y contraintuitiva. El masoquista cumple la lógica del modelo —lo empírico debe ser penado por su impunidad— pero invierte su propósito instrumentalizando el castigo como un medio para legitimar el placer. De este modo, el modelo es forzado a ofrecer la

decadencia sensual que había sido originalmente instalada para retener. La crueldad excesiva del masoquista entonces delata un exorbitante humor: la derrochada atención al orden sólo produce más desorden. El sonido resintetizado es más intratable, más desorientador, y más empíricamente obsceno —una contingencia que siempre interrumpe el plan, porque el timbre no puede ser modelado. Así, «el masoquista exhibe el castigo pero también su fracaso. Él muestra su sumisión, ciertamente, pero también su rebelión invencible» (Reik 1962, 145). O, como Michel Newman (2016, 64) escribe acerca del trabajo de Hecker, «la ampliación del control en síntesis lleva al propio opuesto de la autonomía que, en cambio, genera nuevos tipos de dolor y placer». La productividad ilícita de *Inspection II* circula alrededor de esta ausencia. Esta no podría, sin embargo, eliminarse de la romántica catexis en las súper racionales o sublimes cualidades de la sensación. En cambio, el principio generador desde el cual esta novedad es conseguida es la noción más compleja, perversa y moderna de una catexis en la estructura de una ausencia. El timbre permanece en extendida libertad, pero en los fetiches que condensa en su búsqueda, el formalismo es obligado a conspirar novedades que las leyes del formalismo estaban dispuestas a prohibir. La reorganización psíquica y sónica está cimentada en la fluidez paradójica de una catexis helada en los confines de Tánatos no como análisis ni síntesis, sino como el motor que perpetua su infinito atrás-y-adelante. Como el analizando desapasionadamente lo confirma: el «filtrado y tamizado de asimetrías persistentes van a continuar ad infinitum». Entre la espacialización del tiempo y la temporalización del espacio, el Aqueronte se agita fríamente.

El texto original se publicó como parte de las notas de álbum de *Inspection II*, disco del artista Florian Hecker (Editions Mego x Urbanomic, 2019). De manera preliminar, discurso y sonido componen aquí una dinámica monstruosa de «análisis». Razón por la cual se sugiere la previa interacción con la obra para una mejor comprensión de lo que se expone.

Traducción de Paulo Gómez.

Notas

1. [N. T.] La «desensualización», siguiendo a Deleuze (2013, 21), no es «desensibilización». La primera acepción es deudora de su herencia terminológica religiosa en la que la *sensualitas* está vinculada con las vicisitudes de la carne. Aquí se ha procurado mantener el vocablo «sensual» y limitar el término «sensible» para dar cuenta de esa distinción a la que se adscribe Ireland.
2. [N. T.] Se ha convenido en traducir «*haunt*» por «acechar», sin embargo, conviene no elidir su patente contenido espectral.
3. Las citas no atribuidas en el texto son tomadas del *libretto* de Robin Mackay.
4. Véase Florian Hecker, *FAVN*, 2016. Comisionado por Alte Oper Frankfurt y MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main. *Libretto* de Robin Mackay.

Referencias bibliográficas

- Deleuze, Gilles. 2013. *Masochism: Coldness and Cruelty*. Nueva York: Zone.
- Freud, Sigmund. 1976. *The Interpretation of Dreams*. Traducido por James Strachey. Middlesex: Penguin.
- Lostanlen, Vincent. 2019. «On Time-frequency Scattering and Computer Music». En: Florian Hecker. *Halluzination, Perspektive, Synthese*, editado por Vanessa Joan Müller. Berlín: Sternberg Press.
- Mackay, Robin. 2012. «A Brief History of Geotrauma». En: *Leper Creativity*, editado por Edward Keller, Nicola Masciandaro, y Eugene Thacker. Nueva York: Punctum.
- Mackay, Robin. 2017. «Stages, Plots and Traumas». En: *Futures and Fictions*, editado por Henriette Gunkel, Ayesha Hameed, y Simon O'Sullivan. Londres: Repeater.
- Newman, Michael. 2016. «Florian Hecker: Chimerization and Form». En: Florian Hecker. *Formulations*, editado por Robin Mackay. Londres: Koenig Books.
- Reik, Theodor. 1962. *Masochism in Sex and Society*. Nueva York: Grove.
- Amy Ireland** (amy@urbanomic.com) es filósofa y escritora experimental. Forma parte del colectivo Laboria Cuboniks y es coeditora de la editorial inglesa Urbanomic. Sus ejes de investigación giran en torno a la agencia y la tecnología en la modernidad. Dentro de sus obras traducidas al castellano se encuentra: «*Filosofía-ficción. Inteligencia artificial, tecnología oculta y el fin de la humanidad*». Su más reciente libro corresponde al trabajo conjunto con Maya B. Kronic: «*Cute Accelerationism*».

Recibido: 14 de enero, 2024.
Aprobado: 21 de enero, 2024.