



LA ACELERACIÓN INTENSIVA EN *AVIS DE TEMPÊTE* DE
GEORGES APERGHIS

INTENSIVE ACCELERATION IN GEORGES APERGHIS' *AVIS
DE TEMPÊTE*

Annita Costa Malufe

Universidad de Salamanca

annita.costa@usal.es

<https://orcid.org/0000-0002-6843-197X>

Silvio Ferraz

Universidade de São Paulo

silvioferraz@usp.br

<https://orcid.org/0000-0001-8263-6640>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.03

ISSN 2444-3948

Resumen: A partir de los años 70, y coincidiendo con la llamada «segunda ola» En este artículo nos proponemos reflexionar sobre la aceleración en las artes, más específicamente en lo que podemos denominar ópera contemporánea, teatro musical o, incluso, música escénica, a partir de los contrapuntos entre las velocidades de los flujos de sonidos e imágenes. Con este fin, presentamos una lectura de la obra *Avis de tempête* del compositor griego naturalizado en Francia Georges Aperghis (Atenas, 1945), a partir del concepto de «aceleración intensiva», fundamentado en las filosofías de Henri Bergson y Gilles Deleuze. El objetivo es pensar la aceleración como potencia de sensación en las artes, capaz de producir nuevos sentidos e imaginarios más allá del debate que opone

rapidez y lentitud. El arte se presenta, así, como un juego de contrapuntos cuya característica es provocar transformaciones de naturaleza y no solo de grado, produciendo lo incalculable o lo inconmensurable como potencia de vida.

Palabras clave: Aceleración intensiva; Música escénica; Sensación; Duración; Georges Aperghis.

Abstract: In this article, we propose to reflect upon acceleration in the arts, more specifically in what may be referred to as contemporary opera, musical theatre, or, indeed, scenic music, through the contrapuntal relations between the velocities of sound and image flows. To this end, we offer a reading of *Avis de tempête* by the Greek-born, French-naturalized composer Georges Aperghis (Athens, 1945), drawing on the concept of «intensive acceleration» –Itself grounded in the philosophies of Henri Bergson and Gilles Deleuze. The aim is to conceive acceleration as a sensory force within the arts, capable of engendering new meanings and imaginaries beyond the debate that opposes speed and slowness. Thus, art is proposed as a play of counterpoints whose defining trait is to provoke transformations of nature rather than merely of degree, producing the incalculable or the immeasurable as a vital force.

Keywords: Intensive acceleration; Scenic music; Sensation; Duration; Georges Aperghis.

Sumario: 1. Introducción; 2. Aceleración empírica (formas) y aceleración intensiva (fuerzas); 3. *Avis de tempête*; 4. Referencias.

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ANNITA COSTA MALUFE. Investigadora Distinguida en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca. En Brasil, es investigadora productividad científica del CNPq y docente del Programa de Posgrado en Literatura de la PUC-SP. Es Doctora en Teoría e Historia de la Literatura (Universidad Estadual de Campinas) y ha realizado dos investigaciones posdoctorales sobre Samuel Beckett y la filosofía de Gilles Deleuze. Es autora de varios artículos en revistas indexadas, además de dos libros de ensayos y siete de poemas. Se dedica al estudio de los pensamientos poéticos en las

interfaces con la filosofía francesa y la performance.

SILVIO FERRAZ. Es compositor y profesor catedrático del Departamento de Música de la USP y investigador productividad científica del CNPq. Fue profesor titular de la Universidad Estadual de Campinas, director de la Escuela Estatal de Música de São Paulo y del Festival Internacional de Invierno de Campos do Jordão. Es autor de más de una centena de artículos, en libros y revistas internacionales, además de tres libros de ensayos por editoriales brasileñas: *Música e repetição* (1997), *Livro das sonoridades* (2004) y *Tempo-música: as colisões de Chronos-Caos* (2025). Sus obras son presentadas en festivales de música contemporánea en Brasil y en el extranjero.

I. INTRODUCCIÓN

En este artículo nos proponemos reflexionar sobre la aceleración en las artes, más concretamente en lo que podríamos denominar ópera contemporánea —totalmente distinta con respecto a los patrones del barroco o el romanticismo—, teatro musical o, incluso, música escénica, a partir de los contrapuntos entre las velocidades de los flujos de sonidos e imágenes.¹ Para ello, presentamos una breve lectura de *Aviis de tempête*, del compositor y poeta griego naturalizado en Francia Georges Aperghis.

Nuestro intento será ir más allá de la dicotomía lento *versus* rápido, o lentitud *versus* aceleración, hacia lo que buscaremos definir como una «aceleración intensiva». Nos interesa pensar en una aceleración que se daría a nivel de las fuerzas y la sensación, más allá de la forma, de la representación de la velocidad y de lo que ya vemos ocurrir desde la segunda revolución industrial: en respuesta a un mundo que se ha acelerado, un arte que se acelera —como lo hicieron el futurismo y los recientes manifiestos de aceleración— o un arte que, por el contrario, resiste la velocidad y busca la lentitud —como abordaron en los años 70 los diversos orientalismos—. El camino que nos proponemos seguir aquí será aquel en el que la aceleración y otros aspectos de la vida urbana son desde hace mucho tiempo una cuestión incorporada en las artes; a partir de ahí, nos corresponde ir más allá, en el sentido de la búsqueda de nuevos devenires: Goethe (1973 [1774]) ya lamentaba la vida urbana frente a la bucólica y no podemos dejar de recordar lo que significaba el imaginario de la vida en el campo que atraviesa cuentos y leyendas durante el Renacimiento.

En este sentido, pensaremos en la aceleración no como algo que se debe buscar o evitar en las obras, sino más bien como una práctica artística que sensibiliza lo que a menudo es poco sensible o incluso insensible en la vida cotidiana. Partimos de la premisa de que el arte trabaja con la manipulación de las fuerzas de un material que se crea en *autopoiesis*, yendo más allá de la producción de formas en una materia preexistente. Como dice Gilles Deleuze, inspirado por Paul Klee, se trataría de una comunidad entre las diferentes expresiones artísticas: «En el arte, y en la pintura como en la música, no se trata de reproducir o inventar formas, sino de captar fuerzas» (Deleuze, 2002, p. 57).² El arte como práctica de sensibilizar, de dar cuerpo sonoro, visual y táctil a lo que tiene un cuerpo distinto, como por ejemplo la velocidad, la aceleración,

lo abrupto, lo lento: dar color al grito, dar sonido al color del atardecer, dar volumen y tactilidad al tiempo.

Es importante subrayar que, al tratarse de Aperghis, un compositor de la escena experimental de la transición entre los siglos XX y XXI, no nos referimos aquí a la antigua música de estructuras rítmico-melódicas básicas, aquellas que minimizaban la presencia del sonido para enfatizar las estructuras.³ Al tener en cuenta la música de dicho compositor, lo que podríamos ampliar a un largo panorama de compositores, nos referimos a la música como flujo sonoro y, en este sentido, cada milisegundo es primordial para la composición cognitiva de lo que entendemos por sonido. No se trata de abstraer aquí y allá y luego reunir estructuralmente los fragmentos —como lo haríamos con una melodía o un ritmo—, sino de seguir el flujo en cada una de sus rupturas y continuidades, como quien acompaña el vuelo de una golondrina.

2. ACELERACIÓN EMPÍRICA (FORMAS) Y ACELERACIÓN INTENSIVA (FUERZAS)

Antes de la lectura de *AVIS de tempête*, conviene presentar algunas nociones que impregnan la idea de aceleración intensiva. Al contraponer la aceleración empírica a este otro tipo de aceleración, tenemos en mente, en primer lugar, el concepto de tiempo de Henri Bergson, que abre la posibilidad de concebir un tiempo intensivo y heterogéneo, ya no sometido al espacio. Recordemos que esta es la reivindicación de la filosofía de Bergson: la idea de que el tiempo siempre se ha concebido a partir del paradigma espacial, sometiendo el movimiento incesante a la inmovilidad y la homogeneidad. El tiempo debe diferenciarse del espacio. Para Bergson, el tiempo es duración: es heterogéneo, implica sucesión, conciencia y memoria, mientras que la conservación del pasado en el presente es consustancial al ser que dura (2019, p. 63). Como dice Deleuze en *Bergsonisme*, la duración es una «multiplicidad virtual y continua, irreducible al número» (1966, p. 31). El espacio, por su parte, es homogéneo y discontinuo, es una simultaneidad que niega la sucesión, es lo que está fuera de la conciencia (2019, p. 64). Sin embargo, puesto que esta es una condición incluso del lenguaje y del conocimiento —el hecho de que podamos inmovilizar lo que fluye sin cesar—, no hay forma, de hecho, de representar el tiempo si no recurrimos al espacio.⁴ Es decir, lo

intensivo no deja de pasar por lo extensivo, y mantiene con él una relación intrínseca y necesaria.

Cuando pensamos en aceleración, lo más común, e incluso automático en nuestras vidas, es pensar en lo que aquí definiremos como aceleración empírica: la que consiste en una relación entre velocidades que pueden medirse, y que presuponen ese tiempo estático y espacial. Se dice que algo acelera cuando hay un cambio «hacia arriba» de la velocidad de flujo en relación con una primera velocidad, anterior o simultánea. La aceleración se concibe comúnmente como una relación entre magnitudes. O sea, una diferencia empírica y calculable que marca la desigualdad entre eventos, hechos y datos. Sin embargo, no se trata de descartar este primer enfoque. Hay que ver que siempre se pasa por lo extensivo y por las formas para que sea posible la manifestación de lo intensivo; las fuerzas siempre están ligadas a las formas que las expresan y que están conformadas por ellas. Pero, sobre todo, se trata de notar que hay algo que pasa «entre» las formas y un primer paso es apuntar la importancia de los juegos de contrapuntos entre velocidades.

Llamemos a esta velocidad inicial, a la que se contrapone el flujo que se acelera, velocidad testigo, aquella que se mantiene y por lo tanto sirve a resaltar la que se acelera.⁵ Esta velocidad puede estar en el flujo de lo que se contempla, por ejemplo, en el flujo de eventos sonoro-musicales, o en el flujo de imágenes de la escena en la que está inmerso quien experimenta los eventos sonoro-musicales o incluso en la velocidad propia de ese oyente. Solo se percibe que algo se ha acelerado si el sujeto que lo percibe ha permanecido a la misma velocidad: si el público se acelerara íntegramente, en sus entresijos, junto con la escena, no habría percepción de la aceleración de la escena.

Se establece así una compleja red de relaciones en la que se percibe la diferencia de velocidad entre los diversos flujos, habiendo siempre uno o más flujos testigos y uno o más flujos de transformaciones, en los que se manifiestan los eventos sonoro-musicales. Los eventos sonoro-musicales pueden ir desde una pequeña partícula sonora, un sonido aislado (corto o largo), un conjunto de eventos sonoro-musicales, hasta la configuración emergente de una trayectoria descrita por el conjunto de eventos sonoro-musicales (movimientos ascendentes, descendentes, *accelerandi*, *ritardandi*, *crescendi* y *diminuendi*). La velocidad se manifiesta en la densidad de ocurrencias de eventos sonoro-musicales, ya sea en el nivel de los componentes de una configuración o en la relación entre eventos,

como por ejemplo en alternancias rápidas del tipo *zapping* de imágenes sonoras.

Tomemos un breve ejemplo. En el monólogo de Samuel Beckett *Not I* (1984 [1972]), la escena se desarrolla en una oscuridad casi absoluta, en la que solo se ve una boca, de principio a fin. El público está tranquilo, sentado, con el corazón y la respiración regulares, cuando de repente una boca comienza a hablar sin parar a una velocidad vertiginosa, con frases cortas, repetidas y con pausas muy breves. El público permanecerá a su velocidad habitual, sin acelerar sus movimientos ni su respiración y, así, debido a esta permanencia, se percibe la aceleración del habla. Destacamos aún otro contrapunto: simultáneamente a este flujo acelerado de habla, hay un lento flujo narrativo y de imágenes, puesto que las imágenes se repiten y la escena no cambia, no avanza, al igual que el escenario, ocupado por esa boca en el centro, sin que se produzca ningún cambio. Aquí tenemos un claro ejemplo de esos contrapuntos de velocidades que intensifican la fuerza de la aceleración, en este caso sonora (vocal) y lingüística, asociada al gesto de la boca de la actriz, inquieta, en claro contraste con su cuerpo inmóvil, atado y oculto al público. Y así, no se trata solo de la forma veloz —el habla acelerada que representa a una mujer afligida, angustiada, por ejemplo—, sino, junto con ella, de algo que la trasciende, la fuerza de aceleración que surge de los contrapuntos lento *versus* rápido *versus* estático. Y que se contrapone aún más a la inmovilidad del público y a la oscuridad de la escena. La sensación será lo que surge de estos cruces, afectando a los cuerpos de los espectadores, y es esta dimensión de la sensación —innombrable e *incalculable*,⁶ e incommensurable— la que nos interesa aquí para pensar lo que definimos como aceleración intensiva.

Cuando se trata del arte, como hemos visto anteriormente, la cuestión parece ser más bien: ¿cómo captar las fuerzas, cómo hacer sensible lo insensible, cómo crear nuevas sensibilidades? Y, por lo tanto, nos parece interesante preguntarnos: ¿cómo hacer sensible la velocidad, la aceleración? En esta operación, se empieza a entrar en lo intensivo. Nos preguntamos: ¿cómo crear procedimientos artísticos que conviertan la aceleración en una sensación, que afecte al cuerpo y que desencadene otras sensaciones? Lo que equivale a interrogarse: ¿cómo puede la aceleración ser una fuerza de alteración de los cuerpos? ¿Cómo operar un salto de naturaleza?

Como respuesta, proponemos pensar la aceleración como cambio de naturaleza, y no como cambio de gradación dentro de una escala homogénea, como aceleración intensiva que va más allá de una aceleración extensiva. Por ejemplo, cuando se cambia la velocidad de una onda sonora de 261 Hz, que corresponde a un sonido en la región vocal, a 2000 Hz, lo que escuchamos ya no corresponde a una voz sino a un silbido, una flauta, o el canto de un mirlo. Más allá de los diferentes grados en una escala, se trata de eventos de naturalezas diferentes, de afectos distintos, que abren redes de conexiones distintas y singulares. Es decir, incluso pasando por una aceleración calculable, tendremos resultados inconmensurables, ya que se referirán a la creación de singularidades totalmente diversas, cuya diferencia no se reduciría a la velocidad de las ondas sonoras.

Por lo tanto, vale la pena considerar que tocar una música velozmente, cambiar con velocidad el foco sonoro, no consiste simplemente en volver la atención hacia la velocidad, sino en despertar otras redes de conexión. Como recuerdan Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil Plateaux*, teniendo en cuenta el concepto bergsoniano de multiplicidad: «determinaciones, grandezas, dimensiones que no pueden crecer sin cambiar de naturaleza (las leyes de la combinatoria aumentan la multiplicidad)» (1980, p. 14). Se trata del mismo problema cuando Deleuze nos recuerda, en *Diferencia y repetición*, que en el campo de las intensidades «ninguna parte conserva la misma naturaleza al ser dividida» (1968, pp. 379-380). En todos los casos, se trata de dar un salto: de la representación de lo rápido o lo lento, forma cuantificable y calculable, a la presentación de la aceleración como fuerza que afecta a los cuerpos, los altera. Y, como tal, poseedora de la singularidad de una sensación no cuantificable.

Notemos también que es en la densidad del presente donde se dan las relaciones entre flujos que permiten las sensaciones de velocidad, aceleración y desaceleración. La densidad del presente es, por lo tanto, un espacio relacional, no se trata de identificar una cosa u otra, sino unas cosas frente a otras cosas.⁷ El tiempo pensado como duración implica la coexistencia virtual del presente y el pasado, su contemporaneidad, como dice Deleuze sobre Bergson (1966, p. 55). En este sentido, las formas musicales, toda la dialéctica del estribillo como juego de memoria, nada de eso entra en juego cuando pensamos en aceleración o velocidad, aquí no se necesita ningún aparato rebuscado como el de la

memoria —pensando la memoria como una Segunda Síntesis del tiempo (Deleuze, 1968), cuando un momento anterior se superpone a un momento presente. Esto se debe a que, en todos los casos en los que existe aceleración, siempre se trata de una velocidad de flujo en contraposición a otra, la del evento y la del cuerpo que vive ese evento.

Como veremos en la música escénica de Aperghis, la aceleración se percibe en la transitoriedad de las cosas, en los saltos y en las relaciones y contrapuntos entre diferentes ritmos, en la velocidad con la que las cosas se alternan sin conexión lineal y direccional. Distinguiéndose así la aceleración medible —la del tren, el coche, el avión, los medios de comunicación— de la aceleración relacional, de los saltos, la intensiva. Es decir, el cambio de velocidad puede interpretarse a partir de lo que Deleuze y Guattari (1980) denominaron ritornelo, juego de idas y venidas, sístoles y diástoles que constituyen movimientos de territorialización y desterritorialización. En la territorialización, se delimita un lugar y se constituye un dominio, estableciendo reglas y restricciones; en la desterritorialización, se expone la fragilidad de los territorios cuando se colocan junto a otros territorios. Un flujo constituye así un ritornelo, una velocidad de flujo, una densidad, una dirección; el cambio de tales condiciones abre el ritornelo para que cambie de sentido, de velocidad, de densidad, siendo tal cambio más que un cambio de grado, sino un salto a otro lugar. Siguiendo con Deleuze y Guattari, resulta interesante distinguir las lentas desterritorializaciones de las del galope: los saltos repentinos entre territorios inusitados, saltos incluso antes de que el territorio se establezca mínimamente, lo suficiente para ser percibido como tal, y que podemos denominar salto de lo virtual a lo virtual.⁸

Las lecturas comunes sobre la aceleración suelen relacionarla con la cuestión del paso del tiempo, en sus acepciones clásicas aristotélicas: el tiempo, y con él, el movimiento que indica un espacio recorrido, considerando el espacio como homogéneo. Esta es la crítica de Bergson: el tiempo siempre se ha pensado en relación con el espacio y el cálculo —cuánto espacio recorrido en cuánto tiempo—, dejando escapar su naturaleza móvil, inmanente y heterogénea. Se siente y se habla de acelerar porque se supone un espacio homogéneo en el que los desplazamientos distintos serían equiparables, de ahí que uno sea acelerado y otro desacelerado. Por el contrario, cuando se está inmerso en el movimiento, en el flujo del presente, en la duración bergsoniana, no existe tal relación, sino la manifestación de singularidades distintas.⁹ La angustia del

mundo acelerado («cómo hoy todo es más rápido») se remonta, por tanto, a la primera imagen del tiempo como origen, de un tiempo que funda el pasado, el presente y el futuro: una segunda síntesis temporal, como propone Deleuze en su obra *Différence et répétition* (1968).

Por lo tanto, hay que tener cuidado con las lecturas nostálgicas en torno a la aceleración. En el espacio-tiempo empírico, acelerar nos hace aparentemente ahorrar tiempo, pero al escuchar una canción, leer un poema o ver una película, el juego es otro: perder tiempo. Se acelera y, paradójicamente, se pierde tiempo: se amplía el espacio entre un punto y otro, dejando de participar en la aceleración empírica relacionada con el consumo, el avión, las balas. Cuando se está en un flujo, todos los puntos del flujo están presentes, aunque no prestemos atención a todo, como cuando conducimos un coche y no nos damos cuenta de cuántos kilómetros hemos recorrido, kilómetros en los que cada punto del neumático ha tocado el suelo ininterrumpidamente, sin saltarse puntos relevantes. La «economía del tiempo» capitalista, como observa Gilles Lipovetsky en su «Power of repetition» (Mackay; Avanesian, 2014, pp. 223- 234), no opera aquí. No se trata de elegir las mejores combinaciones, sino de experimentar combinaciones simples porque no hay un objetivo final, ni tampoco el objetivo de «llegar antes» a algún destino. No se trata de ganar tiempo, sino de perder tiempo en las combinaciones y recombinaciones del flujo, ser modulado cada vez de un modo distinto por las modulaciones de un cuadro falsamente monocromático de Rotko.

Si pensamos cada instante como presente, cada instante como singular y heterogéneo, además de reunido con los demás por un complejo proceso de modulación —un sistema en el que un flujo ordenado modulante modula otro flujo al mismo tiempo que es demodulado—,¹⁰ ya no hay un lamento por la aceleración, sino la captación de momentos distintos, y cada punto remitirá a otros puntos en una cadena irrepetible. Es lo que observaba Bergson y que Deleuze retoma en *Cinéma 1 - L'Image-Mouvement*.

Con ello, al entrar en el ámbito de las artes, ámbito de las diferencias en el que cualquier manifestación solo se compara con otra si se le retira lo que es su propia fuerza (su singularidad), ya no se tratará de pensar en un sistema de formas equiparables y calculables, sino de fuerzas singulares.—: Lugar en el que se vive las singularidades en su movimiento siempre vertiginoso, lugar de análisis sensibles en lugar de síntesis inteligibles (Deleuze, 1983, p. 13), donde se prueba un juego de inmersión

continua, un deshacer de las relaciones partes-extra-partes. Estar en el «corte móvil de la duración» y, en este sentido, no nos enfrentamos a aceleraciones extensivas, ya sea porque algo pasó más rápido o porque vivimos densidades fragmentadas a gran velocidad (Deleuze, 1983, p. 17), sino que nos enfrentamos a distintos campos de sensación, estamos inmersos en la heterogeneidad incomparable de la duración.

3. AVIS DE TEMPÊTE

Algunas cuestiones que impregnan la obra *Avis de tempête* (2004)¹¹ están presentes desde los inicios del trabajo de Georges Aperghis en las interfaces entre la música y el teatro, que se concretaron a partir de 1976 en su Atelier Théâtre et Musique (ATEM). En la primera realización de este taller, que funcionó hasta 2023,¹² Aperghis, que también es poeta, ya ponía en práctica su atracción por el lenguaje verbal, las expresiones idiomáticas y los gestos vocales que tanto caracterizarán su obra y, junto con ello, la atención a los automatismos, aportados en el procedimiento de repetición: «Quería encontrar una forma que permitiera a la música y al teatro contar los automatismos de la vida cotidiana» (Aperghis, 2013, p. 38).¹³

Encargada por la Ópera de Lille, *Avis de tempête* se denomina ópera, aunque se trate de una música escénica que ya no guarda nada del género operístico. Aperghis es conocido por sus músicas escénicas, en las que figuran piezas de ópera y lo que él denominó «teatro musical». En muchos casos, como en *Avis de tempête*, se trata de una obra total, que engloba múltiples recursos —vídeo, audio, *electrónica en directo*, instrumentos, cantantes, actores, iluminación— que crean una sinestesia y una inmersión del público. Como afirmaba Félix Guattari, Aperghis manejaría de manera ejemplar una «heterogeneidad de componentes de expresión» (2019, p. 2) y encontraría con ello una especie de equilibrio entre el trabajo formal y la preservación de las fuerzas del caos como fuerzas generadoras de nuevas formas. En este caso, el escenario está marcado por siete pantallas de vídeo suspendidas, que se asemejan a cometas voladoras o incluso evocan a las velas de un barco, y sobre las que se proyectan imágenes de diferentes naturalezas durante la performance. En la esquina izquierda, en la penumbra, se encuentra el director de orquesta, encargado de varias réplicas de la obra, asumiendo el personaje

de timonel del barco. Los movimientos del escenario se realizan a partir de la iluminación, de las imágenes proyectadas en las pantallas que cambian sin cesar y del movimiento esporádico de los cantantes y de la actriz.

Mientras se ejecutan todos los movimientos del escenario, la impresión es la de estar ante una embarcación inmóvil, en cuyo interior se desarrolla toda la obra. Como dice Aperghis, se trata de una tormenta que tendría lugar en el cráneo de un personaje central atormentado por la idea de que su cráneo puede romperse: «La verdadera tormenta tiene lugar en el cráneo, ese cráneo que se rompe como un vaso de agua que se congela». ¹⁴ La relación con Samuel Beckett y sus narrativas encerradas en el cráneo –autor que es una de las principales referencias de Aperghis–, es aquí explícita. Del mismo modo, se siente en el ritmo de los textos y en la composición de la escena la presencia de la poética beckettiana, con sus imágenes muchas veces estáticas, llenas de contrastes claro/oscuro y la nítida opción por el trabajo con el *non sense* del lenguaje. ¹⁵

En este caso, no hay pasajes explícitos del autor irlandés, sino fragmentos de Kafka, Melville y Víctor Hugo, seleccionados por el propio Aperghis, que transformó en el libreto de la ópera un texto ensayístico de Peter Szendy, «un ensayo sobre la tormenta» (Houdart, 2007, p. 25); lo que Szendy resume como «un microcosmos al que le gustaría retener todo y que explota» (Houdart, 2007, p. 26). El deseo de crear una tormenta en el escenario, que remitiera a innumerables tormentas reales o figuradas, fue el estímulo inicial. Así, toda la obra gira en torno a este acontecimiento que es a la vez la advertencia, – el presagio de una tormenta que nunca llega –, y el acontecimiento ya ocurrido, puesto que la catástrofe ya ha sido anunciada y los personajes (cantantes, instrumentos, actriz) la sufren desde ese momento como si estuviera –ya y para siempre– infinitamente presente. Entre esa espera y la duda de si la tormenta ya está ocurriendo o no, la expectación y el pánico, un torbellino sonoro se apodera del escenario y de los cuerpos, como por ejemplo del cuerpo de la actriz, que en más de una escena gira sin pausa durante varios minutos seguidos, mientras se proyecta en una de las pantallas la vertiginosa escena captada por una cámara acoplada a su pecho.

Al mismo tiempo, se trata de un tumulto que ocurre en un escenario inmóvil y, a medida que pasa el tiempo, se tiene cada vez más la sensación de una tormenta inexistente o detenida en el mismo lugar. Al igual que

en la imagen que nos proporciona Aperghis, esta tormenta que se produce en el interior del cráneo equivale a esa sensación de clausura, como si estuviéramos inmóviles e impotentes ante un tumulto inminente y casi silencioso: «Tormentas inmóviles. Una especie de novedad de nuestro siglo. Tormentas verticales, casi tranquilas, mucho más aterradoras que las tormentas del campo» (Aperghis en Houdart, 2007, p. 46).¹⁶

Tras más de cuarenta minutos de torbellino, la pieza transita gradualmente hacia un momento de ralentización, de tiempo que se alarga hasta alcanzar el de la respiración natural. Diez minutos después, es como si cayera la noche. Pero el reposo no dura más de cinco minutos y volvemos al torbellino, que conduce después a un nuevo reposo: ahora el reposo de las pantallas, las pantallas en blanco, el habla pausada da la actriz, el espacio sonoro tomado por sonoridades giratorias lentas, como una respiración lenta, pero irregular, así parece acabar la obra.

Tras un momento de obscuridad absoluta sobre el escenario, la única luz de las pantallas las convierte claramente en velas de un barco que ha estado a la deriva durante una hora. Es precisamente frente al reposo donde se siente el torbellino, el vórtice, tratándose del contraste o incluso la paradoja que señala Peter Szendy, coautor del libreto de Aperghis, entre la aceleración y la fijación, el movimiento y la inmovilidad: «Este es el milagro, tenemos la impresión de que hay algo que, al acelerarse, huye por completo y, al mismo tiempo, se coagula y da forma» (Szendy en Houdart, 2007, p. 49).¹⁷

Más allá de señalar un *tempo* acelerado o ralentizado en la obra, se trata de percibir el acto de dar cuerpo musical y escénico a la no permanencia, a lo transitorio y al flujo de las transitoriedades. Las alternancias de velocidad, a menudo contrapuestas por contrastes drásticos, hacen sentir la no permanencia. Se provoca así una temporalidad marcada por saltos en lugar de un caminar paso a paso, y sus huellas en la memoria, en la pre-audibilidad y la previsibilidad o, incluso, en la sensación de no poder seguir un recorrido o de estar en todo momento desterritorializado de un flujo que parecía tranquilo. La música escénica de Aperghis se convierte en testigo y agente que tiene en la aceleración, en las no permanencias y los saltos, material compositivo en el que también participan sus opuestos, la ralentización y las largas permanencias.

En este punto, tal vez podamos avanzar en relación con la idea común de que el mundo actual es acelerado, de que todo corre y cambia demasiado rápido, y avanzar hacia un pensamiento del tiempo que nos ayude

a pensar los saltos, las rupturas y aprender de ellos. Aquí evocamos la idea de Gilbert Simondon (2012 [1958]), retomada y trabajada por Bernard Stiegler (1994), de que en algunos momentos de la existencia humana las culturas se enfrentan a saltos tecnológicos que escapan a su alcance y comprensión, creando momentos de colapso y una sensación de aceleración de que algo va demasiado rápido para que podamos retenerlo.¹⁸ Y así, tal vez el arte pueda desempeñar un papel en ese vacío, creando nuevas posibilidades, sensibilidades, nuevas imágenes e produciendo nuevos imaginarios en la cultura.

Aquí cabe citar a la dramaturga Célia Houdart, autora del libro sobre *Avis de tempête*, cuando observa que en la obra de Aperghis su factura de pequeños fragmentos, un lugar en el que «nada contiene nada, todo se escapa» (Houdart, 2007, p. 18), pero recordando siempre que «en el corazón de la tormenta... está la vida», y esa vida está en parte en la velocidad: «todo es cuestión de velocidad. Al entrar en contacto unas con otras, las palabras se transforman en animales extraños» (Houdart, 2007, p. 19). Es decir, la velocidad que, cuando se duplica, se acelera, no cambia de grado sin cambiar también de naturaleza, por lo que nos encontramos ante una aceleración intensiva: las palabras, las melodías, los ritmos se convierten en animales.

Asimismo, cabe añadir la importancia de los procedimientos de repetición, abundantes en todas las capas de la obra: sonidos, texto, imágenes visuales, gestos. Como en esta, en muchas obras de Aperghis está la presencia del minimalismo: las repeticiones hasta la extenuación, que recuerdan las canciones de Steve Reich o incluso La Monte Young, y la indicación de «to be held for a long time» en *Composition 1960 #7*.¹⁹ Sin embargo, a diferencia de lo que podríamos prever, *Avis de tempête* utiliza la repetición para crear un efecto completamente diferente: en lugar de un ambiente minimalista, un mantra, se produce un bucle en torbellino, de modo que la velocidad siempre está presente y es perceptible para el oyente. Al mismo tiempo, el *tempo* lento, cuando se produce, no es una ralentización del tiempo, sino una expresión del agotamiento, del cansancio, lo que lo hace aún más lleno del movimiento que lo precede, como ocurre al final de una danza circular en la que la actriz, que gira frente a los músicos, tiene la imagen de su rostro capturada y proyectada estática en una de las pantallas flotantes, el rostro inmóvil y el entorno girando en éxtasis. La captura cubista de la escena, que se capta desde los puntos cardinales y se proyecta en las pantallas, también genera una

sensación de fragmentos encadenados a gran velocidad, un tumulto que el oyente espera que finalmente se detenga, como alguien que realmente entra en una tormenta y espera a que pase.

Según su director de escena, Kurt d'Haeseleer, *Avis de tempête* es una alegoría del tumulto mediático (Houdart, 2007, p. 28). No se trata de una obra que reacciona al tumulto, sino que aprovecha el poder del tumulto para hacer sensible el torbellino, la aceleración del mundo contemporáneo hacia las catástrofes climáticas y sociales. El libreto a cuatro manos de Aperghis-Szendy sobre una catástrofe, un naufragio, casi un naufragio en medio de una tormenta que no deja de anunciarse, encaja bien en el momento actual de catástrofes consumadas que aparecen en los medios de comunicación durante un mes y luego desaparecen dejando lugar a otras, en una secuencia en la que se borran sucesivamente. Sin embargo, incluso ante la actualidad del tema y su tratamiento a través de vídeos, electroacústica, instrumentos en escena junto a los cantantes-actores, dispositivos de espejos, composición por fragmentos, no es el tema lo que lo hace sensible, sino que el tema sensibiliza sobre la transitoriedad, esa misma que borra y anestesia: es la sensación de no permanencia, de impotencia de la memoria y de los rasgos, lo que adquiere permanencia.

Cabe destacar que *Avis de Tempête* se distingue de la máquina anestésica de insensibilidades que hoy vemos incesantemente en nuestros dispositivos digitales: niños muertos, bombardeos, ciudades destruidas, la falta de agua, la falta de ética, la falta de moral, la falta de empatía... (Acordémonos incluso de un hombre que, recientemente, declaró en los medios de comunicación internacionales que «la empatía es una debilidad de la cultura occidental», un «último hombre», conforme el término de Nietzsche (2011), el que ya no es capaz de sentir el dolor del otro.) En este sentido, las temporalidades creadas por este tipo de arte nos parecen hoy tan urgentes y necesarias. Aquí cabe plantear una importante cuestión: si las noticias sensacionalistas sobre catástrofes anestesian y banalizan la empatía, ¿cómo ha logrado el arte, desde sus orígenes míticos, crear empatía y sensibilizar? Quizás la primera respuesta rápida que podamos dar, y que recorre todo este texto, es que, si las noticias —oficiales o de las redes sociales— tratan de mostrar lo que se ve, dentro de los límites de lo empírico, el arte trata de sensibilizar lo que aún no es sensible: no se trata de mostrar al niño muerto, sino de hacer sentir la muerte, el dolor o la fragilidad; razón por la cual algunos fotoperiodistas

han sido elevados a la condición de artistas y también razón por la cual hoy en día son perseguidos y asesinados. Hacer sensible lo que no es sensible en la escena, hacer sensible lo que la escena, por su fuerza de sensación y por su repetición, anestesia. Des-anestesiarse, para pensar en un término necesario. Des-anestesiarse frente a lo efímero y frente a la velocidad de las repeticiones que deshacen el mal sabor de la carne cuando se mastica miles de veces.

Con esa breve lectura de la obra de Aperghis, hemos intentado tornar sensible la noción de una aceleración intensiva, en un intento de mostrar el posible desplazamiento de la mirada hacia lo que salta de las relaciones entre distintos movimientos, y por lo tanto distintas velocidades, llevándonos a volver la atención a lo que se modifica y a los afectos que pueden saltar de los cambios de velocidad. ¿Cómo crear las sensaciones de rapidez o lentitud? ¿Y qué efectos provocan, qué alteraciones? La alta velocidad de las sensaciones turbulentas en las palabras que se repiten en las obras de Beckett o en las obras de Aperghis aportan singularidades quizás distantes de las de quien se lanza desde un avión en vuelo o quien dispara a 300 km por hora en una autopista. Se trata de la velocidad y la densidad de las sensaciones, de pasajes de fuerzas moduladoras entre flujos distintos, que pueden estar relacionados con la velocidad empírica, pero que no necesariamente tienen esa conexión causal. La velocidad que, cuando se duplica o se divide, no solo cambia de grado, sino sobre todo de naturaleza. Los objetos se funden, las referencias y las sensaciones se transforman y se percibe no solo la mera velocidad y la transitoriedad que conlleva, sino otras formas de sensación que no podemos describir, ya que salimos del ámbito de lo extensivo, de lo empírico, para entrar en el de lo intensivo, lo empírico-trascendental.²⁰ Como recuerda Houdart sobre la obra de Aperghis *Avís de tempête*: «en el corazón de la tormenta hipermoderna emergen dulcemente los cantos, las áreas primitivas, rugosas, inubicables, sin edad, simples y conmovedoras, seguidas de ruidos extraños» (Houdart, 2007, p. 22).

4. REFERENCIAS

Alliez, Eric (1998). *Deleuze : une vie philosophique*. Les Empêcheurs de Penser en Rond.

- APERGHIS, Georges (2013). «Organiser le chaos». *Chimères*, n.º 76, pp. 37-43.
- BECKETT, Samuel (1984). *Collected shorter plays*. Grove Press.
- BERGSON, Henri (2019). *L'Idée de temps - cours au Collège de France 1901-1902*. P.U.F..
- BERGSON, Henri (2023). *Réflexions sur le temps, l'espace et la vie*. Éditions Payot & Rivages.
- BONIN, Gustavo (2018). *Quadro a quadro: música cênica brasileira*. Tesis de máster en Musicología. Universidad de São Paulo.
- BUSER, Pierre y DEBRU, Claude (2011). *Le temps, instant et durée : de la philosophie aux neurosciences*. Odile Jacob.
- CRITON Pascale (1998). «A propos d'un cours du 20 mars 1984. La ritournelle et le gallop». En: Alliez, Eric. *Deleuze: une vie philosophique*. Les Empêcheurs de Penser en Rond.
- DELEUZE, Gilles (1966). *Bergsonisme*. P.U.F..
- DELEUZE, Gilles (1983). *Cinéma 1- L'Image-Mouvement*. Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1968). *Différence et répétition*. P.U.F..
- DELEUZE, Gilles (2002). *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Seuil, 2002.
- DELEUZE, Gilles (1969). *Logique du sens*. Minuit.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix (1980). *Mil Plateaux*. Minuit.
- FERRAZ, Silvio (2011). «La formule de la ritournelle». *Revista Filigrane, Deleuze et musique*. París: Maison des Sciences L'Homme.
- FERRAZ, Silvio (1999). «Musique et sémiotique : une approximation supplémentaire». *Applied Semiotics/ Sémiotique Appliquée*, Université de Toronto, n.º 3, v. 6/7, p. 33-44.
- GOETHE, J.W. (1973). *Les souffrances du jeune Werther*. Trad. Bernard Groethuysen. Gallimard.
- GRISEY, Gérard (2018). *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. MF.
- GUATTARI, Félix (2019). L'Hétérogenèse dans la création musicale (une conversation entre Félix Guattari, Georges Aperghis et Antoine Gindt). *Chimère*, n.º 38.
- HOUDART, Célia (2007). *AVIS de tempête – Georges Aperghis*. Intervalles.
- MACKAY, Robin y Avanessian, Armen (2014). *Accelerate*. Urbanomic.
- NIETZSCHE, Friedrich (2011). *Así habló Zaratustra*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial.
- SIMONDON, Gilbert (2012). *Du mode d'existence des objets techniques*. Aubier.
- SIMONDON, Gilbert (2005). *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Millon.

STIEGLER, Bernard (1994). *La technique et le temps - I. La désorientation*. Galilée.

6. NOTAS

- ¹ Como propone Gustavo Bonin en *Quadro a quadro: música cênica brasileira* (Bonin, 2018).
- ² « En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes mais de capter des forces. »
- ³ En el artículo «Musique et sémiotique: une approximation supplémentaire» (Ferraz, 1999), se describen tres formas de escuchar música según las categorías de orientación propuestas por Charles Sanders Peirce, distinguiendo entre la escucha en primacía —escucha del flujo sonoro—, la escucha en secundidad —escucha de las estructuras de repetición y variación— y la escucha en terciadad —escucha de las convenciones a las que asociamos sobre todo la idea de melodía, culturalmente dependiente y que en nuestra cultura acaba teniendo un mayor potencial de abstracción que el del propio sonido que la porta.
- ⁴ « [...] l'espace est le milieu dans lequel nous représentons le temps [...] » (Bergson, 2019, p. 77). « Notre intelligence ne se représente clairement que l'immobilité. » (Bergson, 2023, p. 63)
- ⁵ Nos referimos aquí al concepto de «personaje testigo» desarrollado por Deleuze, a partir de Olivier Messiaen, en *Francis Bacon : Logique de la sensation*.
- ⁶ Según el término ampliamente utilizado por Bernard Stiegler, por ejemplo en *La société automatique*, para referirse a las invenciones más improbables, y a las que el capitalismo y la gobernabilidad algorítmica tienden a querer eliminar (1994, p. 101, p. 163, etc.).
- ⁷ Sobre la noción de espesor del presente, tal y como se observa en el ámbito de la composición musical, véase Grisey (2008, p. 31). Véase también el estudio sobre este aspecto en Buser y Debru (2011, p. 263-265), así como los estudios relativos a la lectura de la neurología en cuanto a la percepción del tiempo.
- ⁸ Cf. Ferraz, 2011 y Criton, 1980.
- ⁹ A este respecto, véase « Thèses sur le mouvement », primer capítulo de *Cinéma I- L'Image-Mouvement*, (Deleuze, 1983).

- ¹⁰ A este respecto, véase la tesis de Simondon sobre la alagmatica, segundo la cual “la modulación es la transformación de una energía en estructura y la demodulación la transformación de una estructura en energía” (Simondon, 2005, p. 561),
- ¹¹ Disponible em: <https://www.youtube.com/watch?v=He85B4Tqjwk>
- ¹² <https://theatre-musique.com/>
- ¹³ « *Je voulais trouver une forme qui permette à la musique et au théâtre de raconter les automatismes de la vie quotidienne.* »
- ¹⁴ « La vraie tempête a lieu dans le crâne, ce crâne qui se brise comme un verre d'eau qui glace. » En: <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cajdxzk>
- ¹⁵ Utilizamos el término *non sense* aquí en el sentido que trabaja Deleuze (1969, pp. 83-91) a partir de la obra de Lewis Carroll.
- ¹⁶ « Tempêtes immobiles. Sorte de nouveauté de notre siècle. Tempêtes verticales —quasi calmes— beaucoup plus effrayantes que les tonnerres de campagne. »
- ¹⁷ « *C'est cela le miracle, nous avons l'impression qu'il y a quelque chose qui à force d'accélérer à la fois fuit complètement et à la fois coagule et donne une forme.* »
- ¹⁸ « Régulièrement, le ‘système technique’ entre en évolution et rend caducs les ‘autres systèmes’ qui structurent la cohésion sociale. Le devenir technique est originariamente un arrachement, et la sociogenèse est ce qui se réapproprie cette technogenèse. Mais la technogenèse est structurellement en avance sur la sociogenèse —la technique est invention, et l'invention est nouveauté—, et l'ajustement entre évolution technique et tradition sociale connaît toujours des moments de résistance parce que, selon sa portée, le changement technique bouleverse plus ou moins les repères en quoi consiste toute culture » (Stiegler, 1994, p. 10).
- ¹⁹ Obra cuya partitura consiste en un acorde de quinta (si-fa#) bajo el cual el compositor indica “to be held for a long time” [mantener durante mucho tiempo].
- ²⁰ Sobre el empirismo trascendental, nos referimos aquí al ensayo de Deleuze «Imanencia: una vida...» (en Alliez, 1998).