

De Jean-Luc Nancy en esta colección

El intruso

La mirada del retrato La representación
prohibida Tumba de sueño Las Musas (en
preparación)

Colección *Nómadas A l'écoute*, Jean-Luc Nancy © Éditions Galilée, Paris,
2002 Traducción: Horacio Pons

© Todos los derechos de la edición en castellano reservados por

Amorrortu editores España S.L., C/San Andrés, 28 - 28004 Madrid.
Amorrortu editores S.A., Paraguay 1225, 7º piso - C1057AAS Buenos Aires
www.amorrortueditores.com

La reproducción total o parcial de este libro en forma idéntica o modificada por cualquier medio mecánico, electrónico o informático, incluyendo fotocopia, grabación, digitalización o cualquier sistema de almacenamiento y recuperación de información, no autorizada por los editores, viola derechos reservados.

Queda hecho el depósito que previene la ley nº 11.723

Industria argentina. Made in Argentina

ISBN 978-84-610-9015-0

ISBN 2-7186-0597-9, París, edición original

Nancy, Jean-Luc

A la escucha. - 1ª ed. - Buenos Aires : Amorrortu, 2007. 96 p. : 20x12 cm.

- (Colección Nómadas)

Traducción de: Horacio Pons

ISBN 978-84-610-9015-0

1. Filosofía. I. Pons, Horacio, trad. II. Título CDD 100

Impreso en los Talleres Gráficos Color Efe, Paso 192, Avellaneda, provincia de Buenos Aires, en octubre de 2007.

Tirada de esta edición: 2.000 ejemplares.

«El ruido henchía esa soledad que el timbre
ritmaba por delante».

RAYMOND QUENEAU, *Un duro invierno*

De suponer que aún tiene sentido plantear interrogantes sobre los límites o sobre unos límites de la filosofía (de suponer, por tanto, que un ritmo fundamental de ilimitación y limitación no constituye la andadura permanente de dicha filosofía, con una cadencia variable, quizás hoy acelerada), preguntaremos esto: ¿la escucha es un asunto del que la filosofía sea capaz? ¿O bien —insistamos un poco, pese a todo, a riesgo de apelar al trazo grueso— la filosofía no está adelantada y forzosamente ha superpuesto a la escucha o la ha sustituido por

algo que es, más bien, del orden del *entendimiento*?* ¿El filósofo no será quien entiende siempre (y entiende todo) pero no puede escuchar o, más precisamente, quien neutraliza en sí mismo la escucha, y ello para poder filosofar?

No, empero, sin quedar librado, desde el inicio, a la tenue indecisión tajante que rechina, que cruje

o que grita entre «escucha» y «entendimiento»: en-

* El lector deberá escuchar en este *entendimiento* (*entente*) y en las posteriores referencias al entender la doble acepción del verbo francés *entendre*: oír y escuchar, pero también entender. (N. del T.)

tre dos audiciones, dos aspectos de lo *mismo* (del mismo *sentido*, pero ¿en qué sentido exactamente?; una pregunta más), entre una tensión y una adecuación o bien, otra vez, y si se quiere, entre un sentido (que escuchamos) y una verdad (que entendemos), aunque, en última instancia, uno no pueda prescindir de otro.

Distintas serían las cosas entre la vista o la visión y la mirada, la mira o la contemplación del

filósofo: figura e idea, teatro y teoría, espectáculo y especulación concuerdan mejor, se superponen e incluso se sustituyen con más conveniencia de lo que pueden hacerlo lo audible y lo inteligible o lo sonoro y lo lógico. Habría, al menos de manera tendencial, más isomorfismo entre lo visual y lo conceptual, aunque sólo fuera en virtud de que la *morphe*, la «forma» implicada en la idea de «isomorfismo», se piensa o se aprehende desde el comienzo en el orden visual. Lo sonoro, al contrario, arrebatada la forma. No la disuelve; más bien la ensancha, le da una amplitud, un espesor y una vibración o una ondulación a la que el dibujo nunca hace otra cosa que aproximarse. Lo visual persiste aun en su desvanecimiento, lo sonoro aparece y se desvanece aun en su permanencia.

¿Por qué y cómo esa diferencia? ¿Por qué y cómo una o varias diferencias de los «sentidos» en general, y entre los sentidos sensibles y el sentido sensato? ¿Por qué y cómo algo del sentido sensato ha privilegiado un modelo, un soporte o una referencia en la presencia visual y no en la penetración acústica? ¿Por qué, por ejemplo, la *acusmática*, o modelo de enseñanza en el que el maestro se mantiene oculto para el discípulo que lo escucha, es característica de un esoterismo pitagórico prefilosófico, así como, mucho más adelante, la confesión

auricular corresponderá a una intimidad secreta del pecado y el perdón? ¿Por qué, del lado del oído, retirada y repliegue, puesta en *resonancia*, en tanto que, del lado del ojo, manifestación y ostensión, *puesta'enevtdéhcia*? Sin embargo, ¿por qué cada uno de esos lados también toca el otro y, *al tocar*, pone en juego todo el régimen de los sentidos? ¿Y cómo toca este, a su vez, el sentido sensato? ¿Cómo llega a engendrarlo o modularlo, a determinar o dispersarlo? Todas estas preguntas se acumulan inevitablemente en el horizonte de una cuestión de la escucha.

Queremos aquí *aguzar el oído* filosófico: dar al filósofo un tirón de orejas para tenderlas hacia lo que siempre interpeló o representó menos al saber filosófico que lo que se presenta a la vista —forma, idea, cuadro, representación, aspecto, fenómeno, composición—, y que se eleva más bien en el acento, el tono, el timbre, la resonancia y el ruido. Agreguemos una pregunta más como plataforma de espera, para marcar la diferencia temblorosa y la disimetría de los dos lados, a la vez que comenzamos a traer, a atraer los oídos (pero con ellos también los ojos): si parece bastante simple evocar una *forma* —e incluso una *visión*— *sonora*, ¿en qué condiciones, en cambio, podría hablarse de un *ruido visual*?

E incluso: si desde Kant y hasta Heidegger la gran

apuesta de la filosofía estuvo en la aparición o la manifestación del ser, en una «fenomenología», la verdad última del fenómeno (en cuanto aparecer distinguido con la mayor exactitud posible de todo ente ya aparecido y, por consiguiente, también en cuanto desaparecer), la verdad «misma», como la transitividad y la transición incesante de un llegar y partir, ¿no debe escucharse, y no verse? Pero, ¿no es también de esta manera que deja de ser la verdad «misma», la verdad identificable, para convertirse, ya no en la figura desnuda que sale del pozo, sino en la resonancia de este o, si fuera posible decirlo así, el eco de la figura desnuda en la profundidad abierta?

«Estar a la escucha» constituye hoy una expresión cautiva de un registro de sensiblería filantrópica en que la condescendencia hace eco a las buenas intenciones, a menudo, también, en una tonalidad piadosa. Es lo que sucede, por ejemplo, en los sintagmas coagulados «estar a la escucha de los jóvenes, del barrio, del mundo», etc. Empero, quiero aquí entenderla en otros registros, en muy otras tonalidades y, ante todo, en una tonalidad ontológica: ¿qué es un ser entregado a la escucha, formado por ella o en ella, que escucha con todo su ser?

Para hacerlo, nada mejor, en principio, que remontarse más allá de los usos presentes. Tras haber designado a una persona que escucha (que espía), la

palabra «escucha» designó un lugar desde el cual podía escucharse en secreto. «Estar a las escuchas» consistió, ante todo, en situarse en un lugar escondido para poder sorprender desde él una conversación o una confesión. «Estar a la escucha» fue una expresión del espionaje militar antes de volver, a través de la radiofonía, al espacio público, no sin dejar de ser, asimismo, en el registro telefónico, un asunto de confidencia o secreto robado. Uno de los aspectos de mi interrogante será, entonces: ¿de qué secreto se trata cuando uno *escucha* verdaderamente, es decir, cuando se esfuerza por captar o sorprender la sonoridad y no tanto el mensaje? ¿Qué secreto se revela —y por ende también se hace público— cuando escuchamos por sí mismos una voz, un instrumento o un ruido? Y el otro aspecto, indisociable, será: ¿qué significa entonces *estar [être]* a la escucha, así como se dice «ser [*être*] en el mundo»? ¿Qué es existir según la escucha, por ella y para ella, y qué elementos de la experiencia y la verdad se ponen en juego allí? ¿Qué se juega en ello, qué resuena, cuál es el tono de la escucha o su timbre? ¿Será la escucha misma sonora?

Las condiciones de esta doble interrogación remiten en primer lugar, muy sencillamente, al sentido del verbo *escuchar*. Por consiguiente, a ese núcleo de sentido en el que se combinan el uso de un } órgano

sensorial (la oreja, el oído, *auris*, palabra presente en la primera parte del verbo *auscultare*, «prestar oídos», «escuchar atentamente», del que „¿.-proviene «escuchar») y una tensión, una intención y una atención marcadas por la segunda parte del . término.¹ Escuchar es aguzar el oído —expresión que evoca una movilidad singular, entre los aparatos sensoriales, del pabellón de la oreja—,² una intensificación y una preocupación, una curiosidad o • una inquietud.

¹ Se ignora el origen de *-culto*, cuyo valor intensivo y frecuentativo, por lo demás, está bien atestiguado. pre a la escucha y «en alerta». . . [La expresión que traducimos como «aguzar el oído» es, en francés, *tendre l'oreille* —literalmente, «tender la oreja»—, en la cual se puede advertir más fácilmente la movilidad mencionada por el autor en el texto, y también comprender la referencia a «algunos animales» de la presente nota. (N. del T.)]

Cada orden sensorial entraña así su naturaleza simple y su estado tenso, atento o ansioso: ver y mirar, oler y husmear u olfatear, gustar y paladear, tocar y tantear o palpar, oír y escuchar.

Ahora bien, resulta que este último par, el par auditivo, mantiene una relación particular con el *sentido* en la acepción intelectual o inteligible de la palabra (con el «sentido sensato», si se quiere, para distinguirlo del «sentido sensible»). «Entender» [*entendre*] también quiere decir «comprender»,³ como si fuera, ante todo, «entender decir» (y no «entender farfullar») o, mejor, como si en todo «entender» tuviera que haber un «entender decir», pertenezca o no al habla el sonido percibido. Pero acaso esto mismo es reversible: en todo decir (y quiero decir en todo discurso, en toda cadena de sentido) hay un entender, y en el propio entender, en su fondo, una escucha; lo cual querría decir: tal ¹ vez sea preciso que el sentido no se conforme con

³ Característica de algunas lenguas latinas. *Intendere* es, en latín, «tender hacia». El primer uso en francés tenía el sentido de «aguzar el oído» [*tendre l'oreille*]: si en «escuchar» el oído se mueve hacia la tensión, en «entender» la tensión lo gana. Por otra parte, sería interesante examinar otras asociaciones, en otras lenguas: el *akowo* griego en el sentido de «comprender», «seguir» u «obedecer»; el *hóren* alemán, que da *hórchen*, «obedecer»; el *to bear* inglés en el sentido de «enterarse», «informarse», etcétera.

tener sentido (o ser *logos*), sino que además resuena. Todas mis palabras girarán alrededor de esa resonancia fundamental, e incluso en torno de una resonancia en cuanto fondo, en cuanto profundidad primera o última del «sentido» mismo (o de la verdad).

Si «entender» es comprender el sentido (ya sea en sentido figurado o en el que denominamos sentido propio: oír una sirena, a un pájaro o un tambor ya es comprender en cada ocasión, por lo menos, el esbozo de una situación, de un contexto, si no de un texto), escuchar es estar tendido hacia un sentido posible y, en consecuencia, no inmediatamente accesible.⁴ "

Se escucha a quien emite un discurso que uno quej: e_£ompr£njder, o bi_en se escucha lo que puede surgir del silencio y proporcionar una señal o un signo, o bien, por último, se escucha lo que llamamos música.⁵ En el caso de los dos primeros ejem-

sión del presente ensayo: entre los dos textos hay así, más que una correspondencia, un contrapunto notable.

⁵ Tal vez sea lícito considerar dos posturas o dos destinaciones de la música (ya se trate de la misma o bien de dos géneros diferentes): música oída y música escuchada (así como antiguamente se podía decir música de mesa y música de concierto). Sería difícil hacer la analogía en el ámbito de las artes plásticas (con la excepción, de todas maneras, de la pintura decorativa).

plos, podemos decir, al menos para simplificar (si olvidamos las voces, los timbres), que la escucha está tendida hacia un sentido presente más allá del sonido. En el último caso, el de la música, el sentido se propone a la auscultación directamente en el sonido. En un caso, el sonido tiende a desaparecer; en otro, el sentido tiende a convertirse en sonido. Pero sólo se trata de dos tendencias, precisamente, y la escucha se dirige a —o es suscitada por— aquello donde el sonido y el sentido se mezclan y resuenan uno en otro o uno por otro. (Lo cual significa que —de manera tendencial, otra vez—, si se busca sentido en el sonido, como contrapartida también se busca sonido, resonancia, en el sentido.)

A los seis años, Stravinsky escuchaba a un campesino mudo capaz de producir con el brazo sonidos muy singulares, que el futuro músico se esforzaba por reproducir: buscaba así otra voz, más o menos vocal que la de la boca, otro sonido para otro sentido, distinto del que se habla. Un sentido en los límites o los bordes del sentido, para decirlo como Charles Rosen.⁶ Estar a la escucha es siempre estar a orillas del sentido o en un sentido de borde y

⁶ Charles Rosen, *Aux confins du sens. Propos sur la musique*, traducción de Sabine Lodéon, París: Seuil, 1998; título original: *The Frontiers of Meaning: Three Informal Lectures on Music*, Nueva York: Hill & Wang, 1994.

extremidad, y como si el sonido no fuese justamente otra cosa que ese borde, esa franja o ese margen: al menos el sonido escuchado de manera musical, es decir, recogido y escrutado por sí mismo, no, empero, como fenómeno acústico (o no sólo como fenómeno acústico), sino como sentido resonante, sentido en que se presume que lo *sensato* se encuentra en la resonancia y nada más que en ella.⁷

Pero, ¿cuál puede ser el espacio común al sentido y el sonido? El sentido consiste en una remisión. Está constituido incluso por una totalidad de remisiones: de un signo a alguna cosa, de un estado de cosas a un valor, de un sujeto a otro o a sí mismo, y todo ello de manera simultánea. El sonido no está menos constituido por remisiones: se propaga en el espacio⁸ donde resuena, a la vez que resuena «en

dió deja de haber una diferencia, que no es sólo diferencia extrínseca de «medios»: es diferencia de sentido y en el sentido (por lo demás, habría que desplegarla para todos los registros sensibles). Lo que confiere a lo sonoro y a lo musical una distinción especial (sin que esta se transforme en privilegio) no puede sino ponerse de relieve poco a poco, y sin duda con dificultad. ..., aunque nada nos resulte más claro ni más inmediatamente sensible.

⁸ Aventurémonos a decir: en razón de la diferencia considerable de velocidades (o bien, para Einstein, de la calidad de límite de la velocidad de la luz), así como el sonido se propaga, la luz es instantánea: resulta de ello un carácter de

mí», como suele decirse (ya volveremos a ese «adentro» del sujeto: no volveremos sino a eso). Resuena en el espacio exterior o interior; vale decir, vuelve a emitirse al mismo tiempo que, propiamente, «suena», lo cual es ya «resonar», si no es otra cosa que relacionarse consigo. Sonar es vibrar en sí mismo o por sí mismo: para el cuerpo sonoro,⁹ no es sólo emitir un sonido, sino extenderse, trasladarse y resolverse efectivamente en vibraciones que, a la vez, lo relacionan consigo y lo ponen fuera de sí.¹⁰

presencia de lo visual, distinto del carácter de llegada y partida propio de lo sonoro.

⁹ Que siempre es, al mismo tiempo, el cuerpo que resuena y mi cuerpo de oyente donde eso resuena, o que resuena por ello.

¹⁰ Esa es, de hecho, la condición sensible en general: el sonar actúa como el «alumbrar» o el «oler» en el sentido de liberar un olor, e incluso como el «palpar» del tacto (palpar, palpar: pequeño movimiento rápido repetido). Cada sentido es un caso y una desviación de un «vibrar(se)» semejante, y todos los sentidos vibran entre sí, unos contra otros y de unos a otros, incluido el sentido sensitivo. . . Eso es lo que nos queda por... comprender. (Por lo demás, cuántos sentidos hay, o si son verdaderamente innumerables, es otra cuestión.) Pero aún nos resta, al mismo tiempo, discernir de qué manera cada régimen sensible se erige a su modo en modelo y resonancia para todos. . . Señalemos aquí, por el momento, que la amplificación sonora y la resonancia cumplen un papel determinante (que tal vez no sea posible trasponer con exactitud al plano visual) en la formación de la música y sus instrumentos, según lo destaca André Schaeffner en *Origine des instruments de musi-*

Con seguridad, y como lo sabemos desde Aristóteles, el sentir (la *aisthēsis*) es siempre un re-sentir, es decir, un sentirse sentir: o bien, si se prefiere, el sentir es sujeto, o no siente. Pero esta estructura reflexiva quizá se exponga de la manera más manifiesta en el registro sonoro,¹¹ y en todo caso se propone como estructura abierta, espaciada y espadadora (caja de resonancia, espacio acústico,¹² apartamiento de una remisión), al mismo tiempo que como cruce, refriega, recubrimiento en la remisión de lo sensible a lo sensato, así como a los otros sentidos.

a las monstruosidades acústicas que desconcertarán a los físicos» (pág. 25).

¹¹ Una vez admitido que el tacto da la estructura general o la nota fundamental del sentirse: en cierta manera, cada sentido se toca al sentir (y toca los otros sentidos). Al mismo tiempo, cada modo o registro sensible expone más bien uno de los aspectos del «tocar(se)», la diferencia o la conjunción, la presencia o la ausencia, la penetración o la retracción, etc. La estructura y la dinámica «singulares plurales» del conjunto de los sentidos, su manera de ser precisamente «conjunto» y de

que, París: Mouton, 1968; segunda edición aumentada, París: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1994 (agradezco a Peter Szendy que me haya hecho conocer esta obra): «En todos los casos [tratamientos de la voz o fabricación de instrumentos mediante la amplificación o la alteración de los sonidos], se trata mucho menos de “imitar” que de sobrepasar algo: lo ya conocido, lo corriente, lo relativamente moderado, lo natural. De allí inverosímiles invenciones y una propensión

tocarse al tiempo que se distinguen, serían el objeto de otro trabajo. Aquí, me limito a pedir que no se pierda nunca de vista que nada se dice de lo sonoro que no deba a la vez valer «para» los otros registros, al igual que «contra» ellos, en el sentido tanto de «en contigüidad» como de oposición, en una complementariedad y una incompatibilidad inextricables una de otra y, del mismo modo, del sentido mismo del sentido sensato. .. (Este texto se escribió y publicó en su primera versión antes de la aparición del libro de Jacques Derrida, *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, París: Galilée, 2000.)

¹² *Les Espaces acoustiques* es el título de una composición de Gérard Grisey que explora dominios de sonoridades y sus amplificaciones o intensificaciones.

Se dirá por tanto que, como mínimo, el sentido y el sonido comparten el espacio de una remisión, en el que al mismo tiempo remiten uno a otro, y que, de manera muy general, ese espacio puede definirse como el de un *sí mismo* o un sujeto. Un *sí mismo* no es sino una forma o una función de remisión: está hecho de una relación consigo o de una presencia a sí, que no es otra cosa que la remisión mutua entre una individuación sensible y una identidad inteligible (no sólo el individuo en el sentido corriente sino, en él, las ocurrencias singulares de un estado, una tensión o, justamente, un «sentido»); aunque esa remisión misma debiera ser infinita y el punto o la ocurrencia de un *sujeto* en el sentido sustancial nunca debiera tener lugar más que en la remisión, por lo tanto en el espaciamiento y la resonancia, y a lo sumo como el punto sin dimensión

del *re-* de esta última: la repetición en que el sonido se amplifica y se propaga tanto como la reversión en que se hace eco al hacerse oír. Un sujeto *se siente*: esa es su propiedad y su definición. Es decir que se oye, se ve, se toca, se gusta, etc., y se piensa o se representa, se acerca y se aleja de sí y, de tal modo, siempre se siente sentir un «sí mismo» que *se escapa* o *se parapeta*, así como resuena en otra parte al igual que en sí, en un mundo y en otro.

Por consiguiente, estar a la escucha será siempre estar tendido hacia o en un acceso al sí mismo (deberíamos decir, de un modo patológico, *un acceso de sí*: ¿el sentido —sonoro— no será ante todo y en cada oportunidad una *crisis de sí*).

Acceso al sí mismo: ni a un sí mismo propio (yo), ni al sí mismo de otro, sino a la forma o la estructura del *sí mismo* como tal, es decir, a la forma, la estructura y el movimiento de una remisión infinita porque remite a aquello (él) que no es nada fuera de la remisión. Cuando estamos a la escucha, estamos al acecho de un sujeto, aquello (él) que *se identifica* al resonar de sí a sí, en sí y para sí, y por consiguiente fuera de sí, a la vez igual a sí y distinto de sí, uno como eco de otro y ese eco como el sonido mismo de su sentido.¹¹ Ahora bien, el sonido del sentido es la

¹¹ «Eco del sujeto»: primera resonancia de un título de Philippe Lacoue-Labarthe al que voy a referirme más adelante.

manera como este *se remite* o *se envía* o *se dirige*, y por lo tanto como tiene sentido.

Pero en este punto se trata de acechar un modo que no es precisamente el del *acecho* en el sentido de una vigilancia visual.¹² Lo sonoro especifica aquí su singularidad con respecto al registro óptico en el que se juega más manifiestamente, por así decirlo, la relación con lo inteligible en cuanto relación *teórica* (término ligado, en griego, a la *visión*).¹³ Según la mirada, el sujeto se remite a sí mismo como objeto. Según la escucha, se remite o se envía, de alguna manera, en sí mismo. Así, en cierto modo, no hay relación entre las dos. Una escritora señala: «Puedo oír lo que veo: un piano o el follaje

¹² Este no es el valor exclusivo de la palabra «acecho» [*guet*] (cuyo origen se sitúa en el despertar, la vigilancia), pero es revelador que se lo asocie a ella de modo más espontáneo en una cultura en la que domina el reconocimiento de las formas. . .

¹³ Entre un centenar de distribuciones y combinaciones posibles de los «sentidos», puedo, para mis propósitos, esbozar la siguiente: lo visual (y lo gustativo) en relación con la *presencia*, lo auditivo (y lo olfativo) en relación con la *señal* (y lo táctil v más acá de ambos). E incluso dos modelos griegos del resplan- J dor o la gloria: lo visual, *dg%a*, aspecto conforme a una expectativa, y lo acústico, *kleos*, renombre difundido por la palabra. Pero así, con todo, no Habremos dicho nada de otros sentidos (del movimiento, la tensión, el tiempo, el magnetismo. . .).

movido por el viento. Pero nunca puedo ver lo que oigo. Entre la vista y el oído no hay reciprocidad».¹⁴

De la misma forma, yo diría que es mucha más la música que flota alrededor de la pintura que la pintura que se esboza alrededor de la música. E incluso podría agregar, en términos casi lacanianos, que lo visual estaría del lado de una captura imaginaria (lo cual no significa que se reduzca a ella), mientras que lo sonoro se situaría del lado de una remisión *si mb* ó *lie a* (lo cual no implica que agote su amplitud). Para decirlo en otras palabras, lo visual sería tendencialmente mimético y lo sonoro tendencialmente metéxico (es decir, del orden de la participación, el reparto o el contagio), cosa que tampoco significa que esas tendencias no coincidan en ninguna parte. Una compositora musical escribe: «¿Cómo es que el sonido tiene una incidencia tan particular, una capacidad de afectar que no se parece a ninguna otra, muy diferente de lo que participa de lo visual y el tacto? Es un ámbito que aún ignoramos».¹⁵

¹⁴ Michelle Grangaud, *État civil*, París: POL, 1999.

¹⁵ Pascale Criton, entrevista con Omer Corlaix, en David Herschel *et al*, *Pascale Criton: les univers microtempérés*, Champigny-sur-Marne: Ensemble 2e2m, 1999, col. «A la ligne», pág. 26. Sobre la comprensión mimética de la música y sobre sus objetivos, es preciso remitir a todo el texto de

Philippe Lacoue-Labarthe, «L'écho du sujet» (en *Le Sujet de la philosophie*, Paris: Aubier-Flammarion, 1979), al que tendré otra oportunidad de referirme. De hecho, prosigo aquí lo que era la intención declarada de ese texto: penetrar un poco en el «poder trastornador» (pág. 294) de la música o remontarse hasta lo «antemusical» en que «el yo descubre el sonido de una voz que lo dobla», según la cita de Wallace Stevens con que concluye el artículo. Para terminar, sólo me ocupo de la resonancia de esa voz, prolongando su reverberación en el pensamiento de Lacoue-Labarthe (¿su apellido no es ya un eco de sí mismo? la. .. la. ..: él me entiende. ..).

En esas constataciones que hago más hay, sin duda, más empirismo que construcción teórica. Pero la apuesta de un trabajo sobre los sentidos y las cualidades sensibles es, necesariamente, la de un empirismo mediante el cual se intente una conversión de la experiencia en condición *a priori* de posibilidad. . . de la experiencia misma, a la vez que se corre el riesgo de un relativismo cultural e individual, si todos los «sentidos» y todas las «artes» no tienen siempre y por doquier la misma distribución ni las mismas cualidades.

Comoquiera que sea, lo que de tal modo denominamos «relativismo» constituye, a su turno, un material empírico que se erige en condición de posibilidad de toda «sensación» o toda «percepción», así como de toda «cultura»: unas y otras son posibles gracias a la remisión de unas a otras. La diferencia de las culturas, la de las artes y la de los sentidos son condiciones y no limitaciones de la experiencia en general, y otro tanto ocurre con la imbricación mutua de esas diferencias. En términos aún más generales, debería señalarse que *la diferencia del sentido* (en el sentido «sensato» de la palabra) *es su condición, vale decir, la condición de su resonancia*. Ahora bien, sucede que nada es más notable, en este orden de consideración de la experiencia, que la historia de la música, por

encima de cualquier otra técnica artística durante el siglo XX: las transformaciones internas posteriores a Wagner, las importaciones crecientes de referencias exteriores a la música fijada como «clásica», la aparición del jazz y sus transformaciones, y luego la del rock y todos sus avatares, hasta sus hibridaciones actuales con músicas «cultas»; y a través de esos fenómenos, la gran transformación de la instrumentación, hasta llegar a la producción electrónica e informática de sonidos y la reconfiguración de los esquemas sonoros —timbres, ritmos, escrituras—, contemporánea, por su parte, de la creación de un espacio o de una escena sonora mundial cuya naturaleza extraordinariamente mixta —popular y refinada, religiosa y profana, antigua y reciente, originada en todos los continentes a la vez— no tiene un verdadero equivalente en otros ámbitos. Se han suscitado un devenir música de la sensibilidad y un devenir mundial de la musicalidad cuya historicidad todavía es menester pensar; y ello, tanto más cuanto que es contemporánea de una expansión de la imagen cuya amplitud no corresponde a transformaciones equivalentes en el tenor sensible.

Estar a la escucha es, portanto, ingresarla la tensión y el acecho de una relación consigo

mismo: *no*, es preciso subrayarlo, una relación
«conmigo»

(sujeto supuestamente dado), ni tampoco con el «sí mismo» del otro (el hablador, el músico, él también supuestamente dado con su subjetividad), sino la *relación en sí*, para decirlo de alguna manera, según forma un «sí mismo» o un «consigo» en general, y si algo semejante sucede acaso al final de su formación. Esto significa, por consiguiente, pasar por alto el registro de la presencia a sí, visto que el «sí mismo» no es precisamente nada disponible (sustancial y subsistente) en el que se pueda estar «presente», sino justamente la resonancia de una remisión.¹⁶ Por esa razón, la escucha —la apertura tensa al orden de lo sonoro y luego a su amplificación y su composición musicales— puede y debe aparecernos no como una figura del acceso al sí mismo, sino como la realidad de ese acceso, una realidad, por lo tanto, indisolublemente «mía» y «otra», «singular» y «plural», así como «material» y «espiritual» y «significante» y «asignificante».¹⁷

Esa presencia no es, en consecuencia, la posición de un estar presente: justamente no lo es. Es presencia en el sentido de un «en presencia de» que no es, él mismo, ni un «con vistas a» ni un «cara a cara». Es un «en presencia de» que no se deja objetivar ni proyectar al primer plano. Por eso es, ante todo, presencia en el sentido de un *presente* que no es un ser (cuando menos, en el sentido intransitivo, estable y consistente que tiene esta palabra),¹⁸ sino, más bien, un *venir* y un *pasar*, un *extenderse* y

¹⁹ El oído y lo sonoro no son objeto, con todo, de un privilegio en el sentido inflexible del término, aunque extraigan de él una particularidad digna de nota. En cierto sentido —hay que decidirse a reiterarlo—, todos los registros sensibles componen ese acceso al «sí mismo» (también al «sentido», por tanto). Pero el hecho de que sean varios —y sin totalización posible— marca ese mismo acceso, de entrada, con una difracción interna, que a su vez quizá se deje analizar en términos de remisiones, ecos, resonancias y también ritmos. Habrá que prolongar en otra parte este análisis, que, como se comprenderá, desemboca asimismo en el de la pluralidad de las artes (cf. |<Wm-Luc Nancy, *Les Muses*, nueva edición aumentada, París: (j.ililée, 2001, en especial «Les

¹⁶ Al hablar de «presencia a sí» nos ubicamos, desde luego, en el lugar donde Jacques Derrida situó el corazón de su *em-presa*, y sobre todo a partir de *La voz y el fenómeno*. De hecho, podríamos volver a poner aquí sobre el tapete esa «voz»: mostrar su sonoridad y musicalidad equivale a hacer resonar de otra manera la *différance* «misma». Pero, ante todo, y simplemente, es preciso señalar que el privilegio filosófico otorgado por Husserl, luego de muchos otros, a la repercusión silenciosa de una voz como sujeto del propio sujeto no es, sin duda, ajeno (aunque sea por inversión) a la propiedad singular Me la penetración y la emoción sonora. Un poco más adelante voy a volver en compañía de Granel al análisis del «presente vivo» de la presencia a sí.

arts se font les unes contre les iiii tres»).

■⁰ Pues conviene reservar la posibilidad, exigida por Heideg- l'jCr, de una transitividad del verbo «ser».

un *penetrar*. El sonido, esencialmente, proviene y se dilata o se difiere y se transfiere. Su presente, por lo tanto, no es tampoco el instante del tiempo filosófico-científico, el punto de dimensión cero, la estricta negatividad en la que siempre consistió ese tiempo matemático. Pero el tiempo sonoro aparece, de entrada, de acuerdo con una dimensión muy distinta, que tampoco es la de la simple sucesión (corolario del instante negativo). Es un presente como ola en una marea, y no como punto sobre una línea; es un tiempo que se abre, se ahonda y se ensancha o se ramifica, que envuelve y separa, que pone o se pone en bucle, que se estira o se contrae, etcétera.

El presente sonoro tiene que ver desde el inicio con un espacio tiempo: se difunde en el espacio o, mejor, abre un espacio que es el suyo, el espada- miento mismo de su resonancia, su dilatación y su reverberación. Ese espacio es, en sí mismo, omni- dimensional y transversal a todos los espacios desde el principio: siempre se ha señalado la expansión del sonido a través de los obstáculos, su propiedad de penetración y

ubicuidad.¹⁹

¹⁹ Véase, en particular, Erwin Strauss, *Le Sens des sens*, traducción de G. Thines y J.-P. Legrand, Grenoble: Jérôme Millón, 1989, págs. 602 y sigs.

El sonido no tiene una cara oculta,²² es todo delante detrás y afuera adentro, un *sentido patas arriba* con respecto a la lógica más general de la presencia como aparecer, como fenomenalidad o como manifestación y, por lo tanto, como cara visible de una presencia subsistente en sí. En él vacila algo del esquema teórico e intencional construido de acuerdo con la óptica. Escuchar es ingresar a la espacialidad que, *al mismo tiempo*, me penetra: pues ella se abre en mí tanto como en torno a mí, y desde mí tanto como hacia mí: me abre en mí tanto como afuera, y en virtud de esa doble, cuádruple o séxtuple apertura, un «sí mismo» puede tener lugar.²³ Estar a la escucha es estar *al mismo tiempo* afuera y adentro, estar abierto *desde* afuera y *desde* adentro, y por consiguiente de uno a otro y de uno en otro. La escucha constituiría así la singularidad sensible que expresa en el modo más ostensivo la condición sensible o sensitiva (*aistética*) como tal: la partición de un adentro/afuera, división y parti-

Cf. Jean-Luc Nancy, «Musique», en *Le Sens du monde*, Caris: Galilée, 1993, pág. 135 [«Música», en *El sentido del mundo*, Buenos Aires: La Marca, 2003].

■¹ A pesar de ciertas similitudes, no sería posible aplicar en MI totalidad una descripción semejante a las otras formas de penetración sensible, que son el olor y el sabor, y menos aún a la penetración luminosa.

cipación, desconexión y contagio. «Aquí, el tiempo se hace espacio», hace cantar Wagner a uno de los personajes de *Parsifal*.²⁰

En esa presencia abierta y sobre todo abriente, en la separación y la expansión acústicas, la escucha se produce *al mismo tiempo* que el acontecimiento sonoro,²¹ disposición claramente distinta de la disposición de la visión (para la cual, por lo demás, tampoco hay «acontecimiento» visual o luminoso en un sentido totalmente idéntico del término: la presencia visual ya está disponible antes de que yo la vea, mientras que la presencia sonora *llega*; comporta un *ataque*, como dicen los músicos y los especialistas en acústica). Y muy pocas veces, como se hizo notar con frecuencia, los cuerpos

²⁰ Primer acto, escena I, Gurnemanz: «*Du siebst, mein Sohn, / zum Raum wird hier die Zeit*», en el momento en que la ambientación pasa del exterior del bosque al interior de la sala del Grial, con un gran acorde de la orquesta, en el que reaparecen los temas principales de la obra.

²¹ Cf. E. Strauss, *Le Sens des sens*, *op. cit.* Cf., asimismo, Michel Chion, «Comment tourner autour d'un objet sonore», en P. Szendy, ed., *L'Ecoute*, *op. cit.*; véanse, en esta ponencia que tuve oportunidad de escuchar en el coloquio del IRCAM, los temas de la imposibilidad de un *alejamiento* y un *acercamiento* al objeto sonoro, en contraste con el objeto visible, o de la imposibilidad de una *visión de conjunto* por el hecho de que el objeto sonoro tiene cierta duración.

animales, y el cuerpo humano en particular, están preparados para interrumpir a su antojo la llegada sonora. «Las orejas no son párpados» es un tema antiguo a menudo reiterado.²² Además, el sonido que penetra por el oído propaga a través de todo el cuerpo algo de sus efectos, y no podría decirse nada semejante en lo que respecta a la señal visual. Por otro lado, si se hace notar también que «quien emite un sonido oye el sonido que emite», se destaca que la emisión sonora animal es forzosamente, asimismo (con mucha frecuencia, otra vez), su propia recepción.

«Un *sonido* nos pone en situación de cuasi presencia de todo el sistema de *sonidos*, y eso es lo que lo distingue primitivamente del *ruido*. El *ruido* da ideas acerca de las causas que lo producen, disposiciones para la acción, reflejos, pero no un estado de inminencia de una familia de sensaciones intrínsecas».

De todas maneras, lo sonoro es omnipresente,

²² Así formulado, este enunciado se hallará en Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, París: Calmann-Lévy, 1996, pág. 107 [*El odio a la música: diez pequeños tratados*, Barcelona: Andrés Bello, 1999].

²⁷ Paul Valéry, *Cahiers*, vol. 2, París: Gallimard, 1974, col. «bibliothèque de la Pléiade», pág. 974.

cuando está presente, y su presencia nunca es mero ser ahí o estado de las cosas, sino que es siempre, a la vez, avanzada, penetración, insistencia, obsesión o posesión, al mismo tiempo que presencia «como rebote»,²⁸ como remisión de un elemento a otro, sea entre el emisor y el receptor o en uno u otro o, por último y sobre todo, entre el sonido y sí mismo: en ese entre o antro del sonido en el que este es propiamente lo que es al resonar de acuerdo con el juego de lo que la acústica distingue como sus componentes (altura, duración, intensidad, ataque, sonidos armónicos, sonidos parciales, ruidos de fondo, etc.), y cuya principal característica consiste en no constituir sólo los resultados de una descomposición abstracta del fenómeno concreto, sino también de *hacer jugar* realmente unos contra otros *en* ese fenómeno, de tal modo que el sonido suena o resuena siempre más acá de una oposición simple entre consonancia y disonancia, al estar hecho de un acuerdo y un desacuerdo íntimos entre sus partes; al estar hecho, acaso sea menester terminar por decir, *del acuerdo discordante que regula lo íntimo en cuanto tal...* (Y sin olvidar, aunque sin poder hablar con conocimiento de causa de

²⁸ *Ibid.*, pág. 68.

ello, el papel muy singular desempeñado en la es-

cucha por lo que se da en llamar «otoemisiones acústicas» producidas por el oído interno de quien escucha: los sonidos otoproducidos o autoproducidos que se mezclan con los sonidos recibidos, para recibirlos. . .)

De tal modo, toda la presencia sonora está hecha de un complejo de remisiones cuyo anudamiento es la resonancia o la «sonancia» del sonido, expresión que debe entenderse —entenderse y escucharse— tanto del lado del sonido mismo, o de su emisión, como del lado de su recepción o su escucha: «suenan», justamente, de una a otra. Mientras la presencia visible o la táctil se mantienen en un «al mismo tiempo» inmóvil, la presencia sonora es un «al mismo tiempo» esencialmente móvil, vibrante por el ida y vuelta entre la fuente y el oído, a través del espacio abierto,²³ presencia de presencia, más que pura presencia. Podríamos proponer decir: hay lo *simultáneo* de lo visible y lo *con-*

²³ O bien, para insistir una vez más en la singularidad de los «sentidos»: la dimensión «sonora» sería la de la dinámica de un ida y vuelta, que también se manifiesta, pero de otra manera, en la intensidad visual o táctil; la dimensión «visual» sería la de la evidencia del aspecto o la forma; la dimensión «táctil», la de la impresión del grano, y cada una de ellas también se manifiesta, pero de otra manera, en cierta intensidad o modalidad de las otras.

temporáneo de lo audible.

Esa presencia siempre está, entonces, en la remisión y el encuentro. *Se remite a sí, se encuentra* o, mejor, se hace contra sí, en su contra o en contigüidad consigo misma. Es copresencia e incluso «presencia en presencia», por decirlo de algún modo. Pero si bien no consiste en un ser presente ahí, un ser estable y asentado, no está, empero, en otra parte ni ausente: se encontraría, antes bien, en ese rebote del «ahí» o en su puesta en movimiento, que hace de él, del lugar sonoro (se siente la tentación de decir «sonorizado», conectado con el sonido), un lugar a sí, un lugar *como* relación consigo, como el tener lugar de un sí mismo, un lugar vibrante como el diapasón de un sujeto o, mejor, como un diapasón sujeto. (¿El sujeto, un diapasón? ¿Cada sujeto, un diapasón afinado de diferente manera? ¿Afinado de acuerdo consigo mismo, pero sin frecuencia conocida?)

Aquí habría que detenerse largamente en el ritmo: este no es otra cosa que el tiempo del tiempo, el estremecimiento del propio tiempo en el cuño de un presente que lo presenta desuniéndolo de sí mismo, liberándolo de su simple *estancia* para hacerla *escansión* (ascenso, levantamiento del pie que escande) y *cadencia* (caída, tránsito a la pulsación). Así, el ritmo desune la sucesión de la lineali-

dad de la secuencia o la duración: pliega el tiempo para darlo al tiempo mismo, y de ese modo pliega y despliega un «sí mismo». Si la temporalidad es la dimensión del sujeto (desde San Agustín, Kant, Husserl y Heidegger), es porque define a este como aquello que se separa, no sólo del otro o del puro «ahí», sino también de sí: en cuanto se espera y se retiene, en cuanto (se) desea y (se) olvida³⁰ en la medida en que retiene, al repetirla, su propia unidad vacía y su unicidad proyectada o. .. arrojada.³¹

El lugar sonoro, el espacio y el lugar —y el tener lugar— *en cuanto* sonoridad, no es entonces un lugar donde el sujeto vaya a hacerse oír (como la sala de conciertos o el estudio al que acuden el cantante y el instrumentista); al contrario, es un lugar que se convierte en un sujeto, toda vez que el sonido resuena en él (un poco, *mutatis mutandis*, como la conformación arquitectónica de una sala de conciertos o de un estudio tiene su origen en las

¹⁰ Esta constitución rítmica del «sí mismo» puede apoyarse con mayor precisión si nos remitimos a Nicolas Abraham, *Rythmes*, París: Flammarion, 1999.

¹¹ Véanse los análisis de la retención primaria y el «yo» [je] luntiano que expone Bernard Stiegler en *La Technique et le temps*, vol. 3, *Le Temps du cinéma et la question du mal-être*, l'u is: Galilée, 2001 [*La técnica y el tiempo*, vol. 3, *El tiempo >h'l cine y la cuestión del malestar*, Hondarribia: Hiru, 2005].

necesidades y expectativas de un diseño acústico). Así, acaso haya que comprender que el niño mismo —su ser o su subjetividad—, que nace con su primer grito, es la expansión súbita de una cámara de eco, una nave donde resuenan a la vez lo que lo arranca y lo que lo llama, poniendo en vibración una columna de aire, de carne, que suena en sus embocaduras: cuerpo y alma de *alguien* nuevo, singular. Uno que llega a sí al escucharse dirigir la palabra, *así como* al escucharse gritar (¿responder al otro?; ¿llamarlo?) o cantar, siempre y cada vez, en cada palabra, gritada o cantada, *exclamando* como lo hizo al venir al mundo.

La puesta en marcha del lugar se identifica exactamente con la del instante presente. Lo que sustrae el presente sonoro a la puntualidad negativa y cronométrica del presente liso y llano (tiempo no plegado, no pulsado, no modulado) es que ese tiempo de la adición sucesiva de los presentes es en él, *al mismo tiempo*, recuperación de un presente (ya) pasado y relanzamiento de un presente (aún) por venir. En ese sentido puede decirse, por ejemplo: «En la música no hay tiempo físico».²⁴

Habría que recordar aquí todo el análisis hus-

²⁴ Palabras del director de orquesta Sergiu Celibidache, escuchadas en la radio (octubre de 1999). A menos que también

serliano del tiempo, pero para llevarlo a su replanteamiento magistralmente presentado por Gérard Granel.³³ Si puede excusarse una esquematización exagerada, habremos de recordar sólo lo siguiente: para describir la conciencia del tiempo, Husserl utiliza el paradigma de la escucha de una melodía.³⁴ Analiza entonces el presente de esta percepción como un presente formado por el recubrimiento, en o sobre él, de la impresión actual y la retención de la impresión pasada, que dan acceso de antemano a la impresión venidera. Presente, por consiguiente, no instantáneo, sino diferencial en sí mismo. De ese modo, la melodía se convierte en la matriz de un pensamiento de la unidad *de y en* la diversidad —incluso en la divergencia o la sea preciso invertirlas para decir que no hay tiempo físico, ni siquiera el más secamente medido, que no sea ya cadencia e incluso timbre, ya sea la primera una estricta monotonía y el segundo una mera distorsión del silencio: la singular lógica sensible del *tictac* estriba en que el sonido idéntico, sin la variación imaginizada de la «i» a la «a» en esta onomatopeya, difiere sin embargo de sí mismo o difiere su identidad.

³³ Gérard Granel, *Le Sens du temps et de la perception chez E. Husserl*, Paris: Gallimard, 1968.

³⁴ Está claro que podríamos y deberíamos detenernos también en la selección de la melodía, separada de los otros valores sonoros y musicales (armonía, timbre, intensidad). «divorcidad» (separación según sentidos inversos)—, así como de una diversidad o divergencia

de y en la unidad. No hay azar alguno, es indudable, en el hecho de que la música, y más precisamente su escucha, sostenga y exponga una aprehensión de principio de la unidad en la diferencia y de esta última en la primera. La unidad de la unidad y de la diferencia, del seguimiento de la melodía y de su modulación, de su aire y de sus notas, por decirlo así, se efectúa en lo que Husserl llama «presente viviente». Ese presente es el *ahora* de un sujeto que, en primera o en última instancia, da su presencia al presente o su presente a la presencia. En los términos a que recurro aquí, diré que el «presente viviente» resuena o que él mismo es resonancia y sólo eso: resonancia, una en otra, de las instancias o de las estancias del instante.

Ahora bien, Granel plantea en ese punto su objeción, de procedencia heideggeriana: para dicho análisis, la diferencia se designó de manera explícita como unidad a partir de la cual «la mirada fenomenológica *destaca ya*»²⁵ y la unidad y la diversidad captadas o declaradas *como tales*. La intencionalidad fenomenológica se desvía así de aquello en lo cual, sin embargo, ponía la mira: la «retirada» original de cada rasgo, unidad y diversidad, que no se ofrece *como tal* y se hunde, al contrario, en lo que Granel llama «lo Tácito» o «la diferencia silen-

²⁵ G. Granel, *Le Sens du temps. ...*, op. cit., pág. 118.

ciosa que fructifica en todo lo percibido». Para este autor, esa diferencia no es otra cosa que la retirada, el carácter fugitivo y el pudor del ser en su sentido heideggeriano. Ahora bien, este sentido —para agregar algunas palabras al texto de Granel— es el sentido transitivo del verbo «ser»,²⁶ según el cual el ser «es el ente» de un modo transitivo (que no es, sin embargo, un «hacer», ni tampoco operación alguna. . .): un sentido, por ende, imposible de entender/comprender, un sentido insignificable pero que, tal vez, se deja. .. escuchar. Olvidadizo de esa retirada del ser, Husserl, a juicio de Granel, perpetúa el «olvido del ser» en el sentido de Heidegger, y lo hace en la medida misma en que no aguza el oído para captar la resonancia musical y, en cambio, convierte esta, de antemano, en objeto de una focalización que la configura. El sonido (y/o el sentido) sería lo que en principio no se focaliza. No sería ante todo «intencionado»: por el contrario, él sería el que pone en tensión, o bajo tensión, a su sujeto, que no lo habría precedido por una focalización.

²⁶ Cf. *supra*, nota 20.

En ese caso, habría que decir —aunque con ello vayamos más allá de las palabras de Granel— que la música (si no el sonido en general) no es exactamente un fenómeno, es decir, no participa de una lógica de la manifestación, sino de otra, que sería menester denominar de la evocación, aunque en este sentido preciso: mientras que la manifestación saca a la luz la presencia, la evocación exige (convoca, invoca) la presencia a sí misma. No la establece, así como no la supone establecida. Anticipa su llegada y retiene su partida, mientras se mantiene suspendida y tensa entre ambas: tiempo y sonoridad, sonoridad como tiempo y como sentido.²⁷ Evocación: llamado

²⁷ ¿Cómo evitar señalar que la etimología de *sonare*, en un grupo semántico relacionado con el sonido o el ruido, no puede separarse de otro grupo onomatopéyico (en que el sonido da el sentido. . .) cuyo primer representante es *susurrus*, susurro, murmullo («palabra expresiva», indican Ernout y Meillet, en la cual «la duplicación y la geminación de la *r* son dos rasgos característicos»; véase Alfred Ernout y Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, París: Klincksieck, 1994, pág. 670)? ¿Y cómo no agregar que la propia palabra *mot* [palabra] viene de *mutum*, que designa un sonido privado de sentido, el murmullo emitido al repetir la sílaba *mu*? (Para el griego *sige*, «silencio», también se propone a veces partir de una «sílabla expresiva *si-*», como en el caso de *sitta*, que es un llamado de pastor. . .) Si la diferencia silenciosa se retira al seno de la música, ¿el sonido privado de sentido no se retira

[*appel*] y, en él, aliento, exhalación, inspiración y espiración. En *appellare* no está en principio la idea de «nombrar», sino la de un empuje, un impulso.

Sigamos a Granel: de la melodía al silencio que la declara callando la unidad de su unidad y su diferencia, tal es el ascenso ultrafenomenológico, es decir, ontológico, siempre en el sentido de que el ser difiere allí continuamente de todo ser aquí y ahora. Lo cual no sólo significa que siempre es diferente, sino que no cesa de diferir esa misma diferencia: no la deja identificarse entre dos identidades, pues él, el que difiere, es indiferente a la identidad y la diferencia.

Propongo transcribirlo diciendo que se trata de remontarse o abrirse a la resonancia del ser o al ser como resonancia. El «silencio», en efecto, debe *entenderse* aquí no sólo como una privación, sino como una disposición de resonancia: un poco —y hasta exactamente— como cuando, en una condición de silencio perfecto, uno oye resonar su propio cuerpo, su aliento, su corazón y toda su caverna retumbante.²⁸ Se trata, por tanto, de remontar-

al

ces de los portadores, detalle que se olvida las más de las veces, habida cuenta de la prisa con que el propio Platón lo deja a un lado en beneficio exclusivo del esquema visual y

seno (pero no *del* seno) de la palabra que se atribuye querer decir? La música no es el origen del lenguaje, como a menudo se quiso pensar, sino lo que se retira y se abisma en él.

³⁸ En la caverna de Platón no sólo están las sombras de los objetos que se pasean por el exterior: también el eco de las vo-

luminoso.

se del sujeto fenomenológico, punto de mira intencional, a un sujeto resonante, espaciamiento intensivo de un rebote que no culmina en ningún retorno a sí sin relanzar al instante, como eco, un llamado a ese mismo sí. Mientras que el sujeto de la mira ya está siempre dado, postulado en sí en su *punto de vista*, el sujeto de la escucha siempre está aún por venir, espaciado, atravesado y convocado por sí mismo, *sonado* por sí mismo, si puedo permitirme todos los juegos de palabras, aun triviales, que sugiere aquí la lengua francesa.²⁹ Aunque Granel no lo haya declarado formalmente, el paso que, al trabajar con empeño la descripción husserliana, quiere dar del orden fenomenológico a la retirada y la ocultación ontológica, no es por azar un paso que pasa de la mirada a la escucha: en cierto sentido, equivale a sugerir que Husserl persiste en «ver» la melodía, en vez de escucharla

El sujeto de la escucha o el sujeto a la escucha

²⁹ Para los alófonos: en el argot, *sonner* puede querer decir «aturdir», «poner fuera de combate» y también «hacer venir con un timbre», como se llamaba a los sirvientes antaño; en el francés antiguo, en cambio, *sonner* tuvo el sentido de «tocar» (un instrumento de música) y «pronunciar» (una palabra), así como el de «contar en un poema» (de manera acentuada, clamorosa) e incluso «significar, hacer oír un sonido», antes de limitar su acepción, como en la actualidad, a «emitir un sonido», «sonar», «resonar».

(pero también quien está «sujeto a la escucha» como se puede estar «sujeto» a un trastorno, una afección y una crisis) no es un sujeto fenomenológico; vale decir que no es un sujeto filosófico y que, en definitiva, tal vez no sea sujeto alguno, salvo en cuanto es el lugar de la resonancia, de su tensión y su rebote infinitos, la amplitud del despliegue sonoro y la magrura de su repliegue simultáneo, a través de lo cual se modula una voz en la que vibra, al retirarse de ella, la singularidad de un grito, un llamado o un canto (una «voz»: hay que entender con ello lo que suena en una garganta humana sin ser lenguaje, lo que sale de un gárgamo animal o de un instrumento cualquiera, e incluso del viento entre las ramas: el murmullo para el que aguzamos el oído, o al que prestamos oídos).³⁰
Interludio: música muda*

Tomarle la palabra: *mot* [palabra], de *mutum*, sonido emitido carente de sentido, ruido producido al hacer *mu*.

Mutmut facere: murmurar, mascullar; *muzo*, hacer *mu*, *mu*, decir la *m*.

No decir palabra: exactamente *m* o *mu*, *muttio*,

³⁰ Cf. Giorgio Agamben: «La búsqueda de la voz en el lenguaje es el pensamiento», en «La fine del pensiero», *Le Nou-veau Commerce*, 53-54, 1982 [«El fin del pensamiento», en *El lenguaje y la muerte: un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Valencia: Pre-Textos, 2003].

mugió, mugir, munjami, mojami.

Mutismo, *motus*, enmudecer, enmudecimiento: el de la *t* al final de la palabra *mot*.

Ruido vecino: *mormuro, marmarah, murmeti, murmeln*, murmullo.

Falso origen vecino: *motus*, moción, movimiento de los labios, emoción.

Mascullar, rezongar, rabiarse, musitar, refunfunar, cuchichear, gruñir, bufar.

* Escribí la primera parte de este texto para un libro de artista de Susanna Fritscher, titulado *Mmmmmmm*, París: Editions Au Figuré, 2000. Agregué la segunda parte para su publicación como contribución a «Derrida lecteur», número especial de *Études françaises*, 38(1-2), 2001, preparado por Ginette Michaux y Georges Leroux.

Entre los labios, *mulla*, paso de los labios, *Mund, Maul*, boca, jeta.

Palabra por palabra, *muhen*, hacer *mw/7*, *mu*, *mugir*.

Mund, mouth: mucken, mokken, mockery, *mofar*.

Münden, abrirse, desembocar, verterse.

Mwo, cerrarse, *muses, mystikos*, misterio (no revelar).

Motete: poema o canto.

Otro ruido vecino: la mosca, *musya, muia, musca, Mücke*.

Mmmmmmmmm.

En Ugarit la fenicia, *Moꝓ*, dios de las mieses, muere en la era con las espigas para renacer en la

siguiente cosecha. Dios del grano y de la muerte.

Mmmmmmm prosigue: repite su murmullo con la boca cerrada, ni siquiera om, la sílaba sagrada que abre la joya en la flor de loto de la meditación que se vacía de sí misma: ni siquiera ese sordo profe- rimiento en el que Hegel escuchaba la falta de articulación entre vocal y consonante, similar a la falta de una noche en que las vacas son negras, así como de una luz enceguecedora, similar, sí, al mugido de las vacas en la noche, similar a la indistinción en la que el concepto pierde su propia diferenciación en que reposa toda su consistencia, similar, sí, a la estela dejada en el aire o sobre el papel por la retirada del concepto, por un desvanecimiento de la diferencia que no produce identidad, sino el zumbido, el ronroneo, el refunfuño y el borborigmo de la consonante que sólo resuena, sin articular voz alguna.

Mmmmmmm resuena anterior a la voz, en la garganta, rozando apenas los labios desde el fondo de la boca, sin movimiento de la lengua, nada más que columna de aire impulsada desde el pecho hacia la cavidad sonora, la caverna de la boca que no habla. Ni voz, ni escritura, ni palabra, ni grito, sino rumor trascendental, condición de toda palabra y de todo silencio, arquía glótica en la que emito estertores y vagidos, agonía y nacimiento, canturreo y gruño,

canción, goce y sufrimiento, palabra inmóvil, palabra momificada, monotonía en la que se resuelve y se amplifica la polifonía que sube desde el fondo del vientre, un misterio de emoción, la unión sustancial del alma y el cuerpo, del cuerpo y el almmmm- ma.

Habríamos así establecido que la escucha (se) abre a la resonancia, y que la resonancia (se) abre al sí mismo: es decir que abre a la vez a sí (al cuerpo resonante, a su vibración) y al sí mismo (al ser en cuanto su ser[^]se pone en juego por sí mismo). Ahora bien, una puesta en juego, esto es, la remisión de una presencia a otra cosa que sí misma o a una ausencia de cosa, la remisión de un *aquí* a un *otra parte*, de un *dado* a un *don*, y siempre, en algún aspecto, de *algo* a *nada* (a la *res* de «nada» [*rien*]), se llama sentido o un sentido.

De tal modo, entonces, el escuchador (si puedo darle ese nombre) se tensa, para terminar, a causa de un sentido (y no está tendido hacia, intencionalmente), o bien es ofrecido, expuesto a un sentido. (En ese aspecto, por lo demás, y para reiterarlo nuevamente, la escucha toma al sesgo la unidad y la disparidad de las disposiciones sensoriales. Hace resonar entre sí los registros sensibles y dregistro inteligible,¹ sea consonancia o disonancia, haya

¹ Sin embargo, también repito, sin descanso: cada «sentido» cumple ese papel, a su vez y al mismo tiempo. . .

sinfonía o *Klangfarbenmelodie*, haya incluso eufonía o cacofonía, o cualquier otra relación de resolución o tensión.)

El sentido se abre en el silencio. No se trata, empero, de conducir al silencio como al misterio de lo sonoro, a la sublimidad inefable siempre atribuida con demasiada rapidez a lo musical para hacer oír en ello un sentido absoluto (al menos, según una tradición nacida con el romanticismo, pero sin duda no ajena a la historia del *sentido* y su verdad en Occidente, si no también en otros lugares). Se trata en verdad, y debe tratarse hasta el final, de *escuchar* ese silencio del sentido. Esta fórmula no es un facilismo verbal. La escucha tiene que examinarse — auscultarse por sí misma— en lo más intenso o lo más apretado de su tensión y su penetración. El oído se aguza y se tensa por o según un sentido, y acaso haya que decir que su tensión es ya sentido o hecho del sentido, desde los ruidos y gritos que señalan al animal el peligro o el sexo hasta la escucha analítica que, después de todo, no es sino una figuración o una puesta en funciones de la escucha en cuanto está dispuesta al afecto y no sólo al concepto (que no compete más que al entender), de tal manera que siempre puede actuar (o «analizar»), aun en una conversación, un salón de cursos o una sala de audiencias. La escucha musical aparece en

tonces como la muestra, la elaboración y la intensificación de la disposición más tensa del «sentido auditivo». (La escucha musical quiere decir, a fin de cuentas, la música misma, la música que, ante todo, *se escucha*, sea escrita o no y, cuando lo es, desde su composición hasta su ejecución. *Se escucha* de acuerdo con las diferentes flexiones posibles de la expresión: está hecha para ser escuchada, pero es ante todo, en sí, escucha de sí.)

Esta disposición profunda —dispuesta, en efecto, de acuerdo con la profundidad de una caja de resonancia que no es otra que el cuerpo de un extremo a otro— es una relación con el sentido, una tensión hacia él: pero hacia él con completa anterioridad a la significación, sentido en estado naciente, en un estado de remisión para el que no está dado el fin de esta última (el concepto, la idea, la información) y, por lo tanto, en un estado de remisión sin fin, como un eco que se reactiva de por sí y que no es nada más que esa reactivación en un trance de *decrescendo* e incluso de *moriendo*.¹ Estar a la escucha es estar dispuesto al inicio del sentido y por ende a una entalladura, un corte en la indiferencia in-sensata, al mismo tiempo que a una reserva anterior y posterior a toda puntuación significativa. En el apartamiento del inicio resuena el *ataque* del sentido, y esta expresión no ha de ser una

metáfora: el comienzo del sentido, su posibilidad y su puntapié inicial, su destinación, no tiene lugar, tal vez, en ninguna otra parte que en un ataque sonoro: un frotamiento, el escozor o el rechinamiento de un efecto gutural, un borborismo, un crujido, una estridencia en la que sopla una murmurante materia pensante, abierta en la división de su resonancia. Una vez más, el grito naciente, el nacimiento del grito, llamado o queja, canto, distorsión de sí, y hasta el último murmullo.

Resuena así, más acá de un decir, un «querer decir» al que no hay que dar en principio el valor de una voluntad, sino el valor incoativo de un alzamiento articulatorio o proferidor aún sin intención y sin visión de significación, imposibles estas sin aquel alzamiento, que se asemejaría tal vez a esos arrebatos verbales cuando en verdad no hay nada que enunciar —al hacer el amor, al sufrir—, o sería «una enunciación sin enunciado», como dice Bernard Baas en un comentario que dedica a la «voz» según Lacan.³¹

Al seguir ese comentario nos encaminamos una vez más hacia una radicalización de la «voz fenomenológica» reconocida por Derrida en Husserl. Otra vez, además, y aunque en un espíritu muy dis-

³¹ Bernard Baas, *De la chose á l'objet*, Lovaina y París: Peeters/Vrin, 1999, págs. 149 y sigs.

tinto del de Derrida, Granel y Lacoue-Labarthe, lo aludido concierne al carácter originario, en el sujeto o, mejor aún, como el sujeto del sujeto, de una diferencia: de una diferencia que no se contenta con dividir o diferir la presunta unidad primera (gesto perfectamente clásico desde Kant), pero que no es otra cosa, en sí misma (en la identidad, por tanto, de la diferencia que ella es: justo en el centro de su distancia), que la remisión *a sí* de la que el sí mismo se sostiene, pero de la que sólo se sostiene como dehiscencia o diferencial *de sí* (se sostiene, en consecuencia, sin comparecer, se deja sostener desde otra parte).

Lacan dice de la voz que es «la alteridad de lo que se dice»: aquello que, en lo dicho, es otra cosa que lo dicho,³² en algún sentido lo no dicho o el si-

³² Por lo tanto, en cierto sentido, el «decir», pero el «decir» como no dicho *y también* como no dicente: ruidoso, rumoroso-

lencio, pero en igual medida el decir mismo y, además, ese silencio dicente como el espacio en el cual, «me escucho a mí mismo» cuando capto significa-

— dones, cuando las oigo venir de otro o de mi pensamiento (es lo mismo). Sólo puedo oírlas, efectivamente, si las escucho resonar «en mí». La alteridad con respecto a lo «dicho» de la «voz» así comprendida es entonces, en efecto, menos la de un no dicho que la de un no decir en el decir o del decir mismo, en que este puede resonar y, así, decir propiamente. Lacan especifica: «F.n cnanto distinta de las sonoridades, la voz [. ..] resuena»,⁵ con lo cual

so. . . Por otra parte, el par del «decir» y lo «dicho» llevaría necesariamente a cruzarse con un tema conocido de Lévinas y mezclado por él con el tema de la «voz del silencio» (por ejemplo, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haya: Martinus Nijhoff, 1978, pág. 172 [*De otro modo que ser o más allá de la esencia*, Salamanca: Sígueme, 1995]). La cuestión de las relaciones, en este autor, entre visión, audición y tacto merecería ser tratada con detenimiento (cf. Edith Wyschogrod, «Doing before hearing: on the primacy of touch», en François Laruelle, éd., *Textes pour Emmanuel Lévinas*, Paris: Jean-Michel Place, 1980). Este sería, sin duda, un caso notable de las complicaciones y los límites con que se topa toda puesta en precedencia de un régimen sensible (en todos los sentidos de «sentido», incluido el «sentido» del obrar): lo sensible no se aborda sino a través de su singularidad plural, según la cual sólo él «tiene sentido».

⁵ Citado en B. Baas, *De la chose à l'objet*, op. cit., pág. 197.

quiere distinguirla de las sonoridades hablantes (significantes).

Pero la «pura resonancia» (como la llama, a la sazón, Baas) sigue siendo una sonoridad o, si se prefiere, una archisonoridad: por eso es no sólo, según su «pureza» (tomada como valor kantiano), un trascendental no sensible de la sonoridad significativa, sino, además, según su «resonancia» (que constituye su naturaleza), una «materialidad sonora, vibración que anima tanto el aparato auditivo como el aparato fonador, y más aún: que aprehende todos los lugares somáticos donde resuena la voz fenoménica (la pulsación rítmica, la crispación o la distensión muscular, la amplificación respiratoria, el estremecimiento epidérmico. . ., o sea, todo lo que no hace mucho se denominaba, de manera más o menos confusa, manifestaciones del “cuerpo hablante”».³³ De tal modo, la resonancia trascendental es igualmente incorporada e incluso, en rigor de verdad, no es sino esa incorporación (que sería mejor llamar apertura de un cuerpo). La posibilidad del sentido se identifica con la posibilidad de la resonancia, es decir, de la sonoridad misma. Más precisamente, la posibilidad sensata del sentido (o, si se quiere, la condición trascendental de significancia sin la cual no habría sentido alguno) se superpone con la posibilidad resonante del sonido: esto es, en definitiva, con la posibilidad de un eco o una

³³ *Ibid.*, págs. 217-8.

remisión del sonido a sí en sí.

⁷ No se pretende, insistamos, que esta reverberación esté ausente de los otros regímenes sensibles: al contrario, los constituye (puede decirse que un color y una textura también «resuenan»). Pero la sonoridad, en última instancia, no es *más que* su reverberación: como si no postulara, no depositara, una cualidad consistente como el color o la textura; por eso se recurre a los nombres de esas cualidades para hablar de lo sonoro (de su color o su textura, entre otras cien metáforas). Tal vez haya que entender en ese sentido a Schelling cuando dice que si todo arte es una penetración del verbo divino en la finitud del mundo, en las artes plásticas ese verbo se presenta petrificado, mientras que en la música «lo viviente adentrado en la muerte —el verbo pronunciado dentro de lo finito— es aún perceptible como sonido [*Klang*, o “resonancia”]» (*Filosofía de la Kunst*, § 73). Para Schelling, sin embargo, esto no es todavía la cumbre del arte, pues ella no puede estar sino en el lenguaje, donde el verbo persiste infinitamente pronunciado, y que, empero, se indica de manera privilegiada en el elemento sonoro, porque gracias a él se efectúa en el mundo el acto de afirmación que es el del verbo divino (si es lícito resumir así las consideraciones con que culmina la *Filosofía del arte* tal como ha llegado hasta nosotros). Es imposible no advertir el círculo: a partir del motivo del «verbo», Dios es designado como originalmente hablante, lo que confiere a la palabra (que Schelling distingue con mucha precisión de un posible lenguaje gestual) el privilegio muy natural, por decirlo así, de ser su eco, resonancia de la pura sonoridad original y, por tanto, resonancia de una resonancia de y en el origen. En el principio

El sentido es, en primer lugar, el rebote del sonido, un rebote coextensivo a todo el pliegue/despliegue de la presencia y del presente que hace o

se postula un círculo del sentido y el sonido, y sin duda una época queda marcada con ello hasta nuestros días, a través del romanticismo musical y Schopenhauer, y luego Nietzsche. Si me

detengo brevemente para señalarlo es porque debe quedar muy claro que todo el análisis que propongo, con los rasgos que tomo de Granel, Lacoue-Labarthe, Baas y Lacan, *corre el riesgo constante de no distinguirse de ese círculo típicamente metafísico* que lleva a cabo nada menos que la resolución de la presencia a sí, al mismo tiempo que la de la sensibilidad de lo inteligible y la inteligibilidad de lo sensible. (En Hegel encontramos una figura análoga de ese círculo: «El oído, sin volverse en la práctica hacia los objetos, percibe el resultado de ese temblor interior del cuerpo mediante el cual se manifiesta [...] una primera idealidad procedente del alma». Cf. G. WF. Fiegel, «La musique», introducción, en *Esthétique*, vol. 4, traducción de S. Jankélévitch, París: Flammarion, 1979, pág. 322, y vol. 3, traducción de J.-P. Lefèvre y V. von Schenk, París: Aubier, 1997, pág. 122, que contiene un error en esta frase) [«La música», en *Estética*, vol. 7, *La pintura y la música*, Buenos Aires: Siglo XX, 1985].) De hecho, estamos aquí exactamente en el punto en que, de manera simultánea, se juega una doble tensión de la presencia que para estar en sí sale sin cesar de sí, y otra doble tensión de lo empírico y lo trascendental, una experiencia de los sentidos dependiente de una postulación onto-teológica, que depende a su vez de posturas sensibles; hay, además, una doble tensión de la *mimesis*, en que el sonido es la imagen del sentido, así como este es el eco de aquel. ... al menos si se quiere enunciar la cosa en el léxico de esas determinaciones y sus oposiciones. No procuro ni evitar ni suprimir todas las ambivalencias: me conformo con hacerlas oír.

abre lo sensible como tal, y que abre en él el expo- j nente sonoro: el apartamiento vibrante de un *sentido*, en cualquier sentido que se lo entienda. Pero esto significa, por añadidura, que el sentido consiste ante todo, no en una intención significativa, sino más bien en una escucha en la que sólo viene a resonar la resonancia (sin perjuicio de que esa escucha sea indistintamente la de la

resonancia en sí o la de un oyente para una fuente sonora: en la resonancia están la fuente y su recepción. .). El sentido me llega mucho antes de partir de mí, y aunque sólo me llegue al partir en el mismo movimiento. Más aún: el único «sujeto» que hay (lo cual siempre quiere decir «sujeto de un sentido») es el que resuena, el que responde a un impulso, un llamado, una convocatoria de sentido.

Me gustaría, desde aquí, profundizar un poco más para encaminarme de nuevo hacia la música, más allá de lo sonoro abstracto.³⁴ Para ello, es conveniente ir resueltamente al fondo de lo que está en cuestión, sin dejarse atar por una primacía del lenguaje y de la significación que sigue siendo tributaria de toda una preponderancia ontoteológica, e incluso de lo que bien podemos llamar una *anestesia* o una *apatía* filosófica.³⁵ Ir al fondo quiere decir, entonces, de manera simultánea: —tratar la «pura resonancia» no sólo como la

do en su otro: «La música es el sentido menos el lenguaje». Pero, a fin de cuentas, quizá «sentido» no tenga el mismo sentido en uno y otro caso, y el sentido en general no es lo que es sino apartado de mí. Para remontarnos hacia un hipotético *etymon* de «sentido», ¿no evocamos una familia de términos en torno a la idea de caminar, viajar? (Pero viajar no es necesariamente «tender hacia»: puede significar «pasearse», vagabundear; visitar no es divisar.. .)

³⁵ O lo que Marie-Louise Mallet denomina y analiza como «la noche del filósofo» en un libro esencial, *La Musique en respecta* París: Galilée, 2002.

condición, sino como la remisión misma y la apertura del sentido, como ultrasentido o sentido que va más allá de la significación o la pasa por alto;

—tratar el cuerpo, con anterioridad a cualquier distinción de lugares y funciones de resonancia, como si fuera en su totalidad (y «sin órganos»)³⁶ caja o tubo de resonancia del ultrasentido (su «alma», como se dice del

destinada a ella. Pero la música misma, para ser música, juega con los recursos sonoros de los cuerpos golpeados, frotados, punteados, y *los juega. J* De ella puede decirse a la vez que acalla el ruido e interpreta los ruidos: los hace sonar y tener sentido ya no en cuanto ruidos de algo, sino en su propia resonancia. Sin ninguna duda, puede describirse en iguales términos lo que hacen la pintura con los colores de la «naturaleza» y la escultura con las materias y los volúmenes. Pero los términos de la descripción —la «interpretación», el «juego», la «resonancia interna»— no se toman por azar de la música y no tienen correspondientes exactos en los otros registros. Y esto puede elevarse a una potencia superior si se dice que lo musical interpreta las resonancias mutuas de los registros artísticos y/o sensibles (las «correspondencias» de Baudelaire). E incluso que si cada registro está en condiciones de interpretar esas resonancias y la generalidad de la resonancia, en todas las oportunidades se interpre-

tubo de un cañón o de la pieza del violín que transmite las vibraciones entre tabla y fondo, e incluso del pequeño agujero del clarinete. . .),

—y^a partir de ahí, considerar al «sujeto» como aquello que, en el cuerpo, está o vibra aj.a escucha —o ante el eco— del ultrasentido.

En cierto modo, estas tres exigencias dan el resultado del análisis precedente. Plantean al mismo tiempo una nueva cuestión: aún es preciso preguntarnos en qué consiste lo que acabamos de llamar escucha del ultrasentido, toda vez que nos apartamos resueltamente de la perspectiva significativa como perspectiva final. Ahora bien, es preciso, sin duda, si queremos ser fieles no sólo al rechazo, mencionado hace un instante, de la anestesia filosófica, sino, sobre todo, a la exigencia expresada por el doble motivo de la escucha y la resonancia. Esa necesidad y esa fidelidad, empero, no plantean su requisitoria únicamente al filósofo; la presentan, asimismo, a quienquiera que se enfrente a la interpretación de la música, y ya se tome el término no «interpretación» en su sentido hermenéutico o instrumental: uno nunca está, precisamente, libre de otro.

(*Tocar* música es hacerla sonar, y su sentido está en su resonancia; su composición está sometida o ta musicalmente a sí mismo: de tal modo, podemos hablar de coloraciones mutuas o de roces de las artes o

los sentidos en cuanto modalidades de una correspondencia cuyo paradigma sigue siendo sonoro...)

Si la *escucha* se distingue del *oír*, a la vez, como su apertura (su ataque) y su extremo intensificado, es decir, reabierto más allá de la comprensión (del sentido) y del acorde o la armonía (del *acuerdo* o la *resolución* en el sentido, musical), esto significa, por fuerza, que la *escucha* está a la *escucha* de otra cosa que el sentido en su sentido significante.³⁷

Lo que está en cuestión ya es, entonces, bien conocido con referencia a la *escucha* musical y también, por tanto, a lo que a veces se llama *sentido musical* o su comprensión. Son innumerables los discursos ya emitidos en torno a la posibilidad o imposibilidad de

³⁷ Lo cual implica también superar, desarmar o desplazar la «imposibilidad de circunscribir la esencia de la *escucha*» dentro de un dispositivo *teórico*, si este último ya ha remitido uno / a otro lo audible y lo visible, por eco o por reflejo, o por un reflejo eidético del eco (véase todo el análisis de Reik desarrollado por R Lacoue-Labarthe en «L'écho du sujet», *op. cit.*, págs. 247-50). Nos encontramos así en el punto de la extrema ambi- / valencia tanto entre sentido y sonido como entre teoría (o es- W peculación) y *escucha* (o *repercusión*). Lacoue-Labarthe escribe: «La cuestión del *estilo* se decide (o se pierde) [...] en la reducción especular [de la *escucha*]», *ibid.*, pág. 251. Se trata, en efecto, de la *música*, así como del *estilo* mediante el cual la *acústica* vale como tal, y no en una reducción especular (lo que vale de a uno por vez y en conjunto para todos los registros de sentido).

un relato y/o unas palabras musicales, así como alrededor de la relación o no relación entre texto y música en el canto. También son incontables los testimonios de un recurso siempre renovado, a pesar de esos discursos, a los léxicos del relato y la expresión para hablar de la escucha de una música.

Tomo un solo ejemplo, de la hermosa película de Jean-Louis Comolli y Francis Marmande, *Le Concert de Mozart*.³⁸ En ella se escucha a Michel Portal decir lo siguiente del concierto para clarinete: «Habla de alguien que está enamorado y su queja por no poder amar»; y a Francis Marmande preguntar: «¿Qué dice la orquesta?», y a Portal, otra vez: «Cuenta sus historias, y el clarinete cuenta las tuyas». Más adelante, el propio Portal señala: «Son óperas sin palabras, que dicen lo que las palabras no dicen». Estas declaraciones bien pueden considerarse destinadas al gran público, pese a lo cual se pronuncian en un filme manifiestamente hecho para un público selecto y profesional o melómano; de todas maneras, son —sería fácil demostrarlo— un testimonio apenas acentuado acerca de una situación y una dificultad constantes en el discurso consagrado a la música, al menos mientras este no se convierta, al mismo tiempo, en interrogación sobre sus propias condiciones de posibi-

³⁸ Arte y el INA.

lidad.³⁹ Este tipo de discurso mezcla adrede un re-

¹³No ignoro que puede encontrarse un equivalente en tal o cual discurso sobre la pintura, en especial cuando están dirigidos a los niños (el pintor cuenta una historia; una forma o un color transmiten una emoción, etc.). La cosa, sin embargo, es menos notoria y, por otra parte, el recurso al comentario formal (composición, volúmenes, relaciones, etc.) es, por lo menos de manera esquemática, más manejable desde el principio en la pintura que en la música. Digámoslo con toda franqueza: no exige la misma tecnicidad. Ahora bien, la distancia entre el discurso técnico musicológico y el discurso «interpretativo» no sólo está a menudo abierta, sino que incluso se inclina a la oposición y a la exclusión mutuas. Habría que dedicarse, en otra parte, a examinar *in extenso* esta cuestión, que, en contra de lo que algunos creen, no tiene nada de empírico ni de fortuito. La tecnicidad musical no es del mismo orden que las tecnicidades plásticas: estas se subordinan a una presentación en la que se desvanecen; aquella sigue siendo en cierto modo autónoma, tanto en un estado de separación (escritura, análisis, dimensión de los cálculos de todos los órdenes, incluida la fabricación de instrumentos, etc.) como cuando está incorporada a la ejecución. Es menester que haya alguna correspondencia con la propiedad vibratoria y sincopada (en todos los sentidos) de la música: esa relativa autonomía o distancia técnica subraya la singular autonomía de un par «sentido/sonido» que no puede sino

aquella en que lo coloca una presentación plástica cuya postura relativamente más «objetal» permite que actúe mejor sobre ella una actitud de desciframiento o hermenéutica. Dicho, esto, *también* resulta de ello un interrogante formulado a la «hermenéutica» misma del arte: ¿cómo asegura esta la captación de un «sentido» que no sea un sentido «sensato» dado o prestado por ella al arte, sino el sentido *del arte directamente* en este mismo? (Al respecto, véase Jean-Luc Nancy, «Autrement dire», *Poésie*, 89, 1999.)

destacarse con respecto a un orden de «interpretación», y enfrentarlo con una dificultad más grande que **gistro de uso metafórico de apariencia ingenua** («eso cuenta»; cuando se trata de música, la metáfora abunda en todos los terrenos: sonido metálico o pastoso, *allegro*, cromatismo, *tocatta*, etc.), simultáneamente distanciado como hiperbólico («las historias del clarinete»), y un registro, en suma, dialéctico (decir lo no dicho y lo indecible).⁴⁰

Esta confusión de registros en una especie de semántica negativa o hermenéutica paradójica de lo musical no es una mera muestra de torpeza. También da testimonio de que la escucha musical, en las sonoridades y sus ordenamientos rítmicos, me-

⁴⁰ En este aspecto, las remisiones deberían ser más numerosas de lo que me permite mi capacidad; desde luego, a más de un texto de Adorno, pero también a escritos de Michel Butor, Pierre Schaeffer, Charles Rosen, André Boucourechliev, Peter Szendy, Marie-Louise Mallet, Martha Grabocz, Michael Lévinas, Danielle Cohen-Lévinas, etc. En vez de señalar algunas referencias dispersas, me aferré a esta alusión: la cuestión exigirá un tratamiento autónomo.

lódicos y armónicos, *entende* articulaciones y consecuciones, encadenamientos y puntuaciones. Si lo semántico propiamente dicho está ausente (o si parece no ser identificable salvo en el orden del sentimiento: el amor, la queja. . .),³⁵ lo sintáctico, por su parte, e incluso lo «fraseado», no lo está del todo, ni mucho menos. En un artículo, Pierre Schaeffer escribía: «La única introducción posible del len-

¹⁵ Lo cual habría de engendrar, sobre todo a partir de la instauración de una música instrumental independiente de la voz y de la danza, y más aún a partir del romanticismo, cierto tipo de intitulado, desconocido hasta entonces, que constituía por sí sólo algo semejante a un programa hermenéutico y, por lo tanto, también una programación de escucha, y cuyo emblema podría ser el título de la sonata para piano n° 23 de Beethoven, *Appassionata* (feminización de un término que se utiliza como indicación de movimiento). La cuestión del afecto tendría que ser tratada por derecho propio: a saber, la cuestión de una «imitación» o una «producción» de los afectos (*mimesis* y/o *metexis*), la cuestión de lo que los griegos llamaban *ethos* en música (disposición del cuerpo, temperamento, carácter con el que concuerda de una manera determinada un *melos*, un ensamblaje musical preciso: «estructura melódica que, para los griegos, es idéntica al “cómo-se-siente-uno” que ella *expresa* para nosotros», según lo formula Johannes Lohmann, *Mousiké et Logos: contributions á la philosophie et á la théorie musicale grecques*, traducción de Pascal David, Mauvezin: Trans-Europ-Repress, 1989, pág. 20), la cuestión de los códigos conforme a los cuales se establece una relación entre afecto y musicalidad determinada, y, sin duda, la cuestión de si el afecto es un significado o un sentido como cualquier otro.

guaje en la música es la de las conjunciones», y proponía de ese modo señalar los «pero o y entonces ahora bien ni pues»

a lo largo de una pieza musical.⁴¹ Lo sintáctico sin semántica (en el límite, como si las conjunciones no tuvieran semantema. ..) propondría una manera de sustracción del estrato direccional y secuencial del lenguaje, separado de toda significación. Ya no sería lenguaje (al no existir más la propiedad fundamental de la doble articulación en morfemas y fonemas),⁴² sino aquello que, en él, no le pertenece menos esencialmente que lo semántico, y que es su dicción (que, por añadidura, no deja de modular o afectar el semantismo). El sentido, si lo hay y cuando lo hay, nunca es neutro, incoloro o áfono: aun escrito, tiene una d voz, y ese es también el sentido más contemporáneo-

⁴¹ Pierre Schaeffer, «Du cadre au cœur du sujet», en Jacques y Anne Caïn, eds., *Psychanalyse et musique*, Paris: Les Belles Lettres, 1982, pág. 79 (comunicado por Peter Szendy). Podemos remitir también a los «múltiples» «¡Oh!» y «¡Ah!» de la música mencionados por Marie-Louise Mallet con el título emblemático de «Un récit sans récit», *Rue Descartes*, 21, 1998, «Musique, affects et narrativité», dirigido por Danielle Cohen-Lévinas.

⁴² Benveniste lo mostraba perfectamente en un artículo sobre «la música y el lenguaje» aparecido en dos números de *Semiótica*, a cuyo respecto confieso tener el recuerdo, pero no la referencia (en la década de 1960).

la palabra «escribir», tal vez tanto en música como en literatura.⁴³ En su concepto moderno, elaborado desde Proust, Adorno y Benjamin y hasta Blanchot, Barthes y la «archiescritura» de Derrida, «escribir» no es otra cosa que hacer resonar el sentido más allá de la significación o más allá de sí mismo. Es vocalizar un sentido que, para un pensamiento clásico, pretendía ser sordomudo, acuerdo destimbrado de sí en el silencio de una *consonante* sin resonancia.

Francis Ponge escribe: «No sólo cualquier poema sino cualquier texto —sea cual fuere— comporta (en el sentido pleno de esta palabra), comporta, digo, su dicción. / Por mi parte —si me examino cuando escribo—, nunca se me da por escribir la más mínima frase sin que mi escritura esté acompañada de una dicción y una escucha mentales y, más, ni siquiera sin que esté *precedida* por ellas (aunque de muy cerca, sin duda)».⁴⁴

⁴³ Es notable que en la etimología de la palabra *phone* pueda encontrarse una competencia entre una derivación de lo visible (a través de *phemi*, «hablar», pero ante todo «exponer», «poner de relieve», «decir») y otra de lo sonoro (por una raíz **gwen*, «resonar»).

mo de su concepción— que cada texto sólo comporta una dicción? No, por cierto». Podríamos agregar que esa dicción es el corolario de cierta interrupción (suspensión, síncopa) del continuo discursivo del sentido, del cual tendríamos una forma acusada en el **fragmento** así caracterizado por Roland Barthes: «El fragmento tiene su ideal: una elevada condensación, no de pensamiento, **sabiduría** o verdad (como en la máxima), sino de música: al “**desarrollo**” se opondría el “**tono**”, algo articulado y cantado, **una dicción**: ahí debería reinar el

La dicción —dicción y escucha, como aclara Ponge, pues la primera es ya su propia escucha— es el eco del texto en el cual este se hace y se escribe, se abre a su propio sentido, así como a la pluralidad de sentidos posibles. No es o, en todo caso, no es sólo lo que podemos llamar de manera superficial la musicalidad de un texto: en términos más profundos, es la música en él o la archimúsica de la resonancia en que él *se escucha*, al escucharse *se encuentra* y al encontrarse *se aparta* un poco más de sí para resonar más lejos, escuchándose más hondamente de lo que se oye y convirtiéndose así de verdad en su «sujeto», que, sin ser el sujeto individual que escribe el texto, tampoco es otro.

Decir no siempre es o no es únicamente hablar, o bien hablar no sólo es significar sino también, y

— *~ÍC* la palabra «escribir», tal vez tanto en música ^ como en literatura.⁴⁵ En su concepto moderno, elaborado desde Proust, Adorno y Benjamin y hasta Blanchot, Barthes y la «archiescritura» de Derri- da, «escribir» no es otra cosa que hacer resonar el sentido más allá de la

tímbr. *Piezas breves* de Webern: nada de cadencia; ¡cuánta soberanía pone él en *malograrse!*». Véase Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, París: Seuil, 1975, pág. 98 [*Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona: Paidós, 2004].

⁴⁵ Es notable que en la etimología de la palabra *phone* pueda encontrarse una competencia entre una derivación de lo visible (a través de *phemi*, «hablar», pero ante todo «exponer», «poner de relieve», «decir») y otra de lo sonoro (por una raíz **gwen*, «resonar»).

significación o más allá de sí mismo. Es vocalizar un sentido que, para un pensamiento clásico, pretendía ser sordomudo, acuerdo destimbrado de sí en el silencio de una consonante sin resonancia.

Francis Ponge escribe: «No sólo cualquier poema sino cualquier texto —sea cual fuere— comporta (en el sentido pleno de esta palabra), comporta, digo, su dicción. / Por mi parte —si me examino cuando escribo—, nunca se me da por escribir la más mínima frase sin que mi escritura esté acompañada de una dicción y una escucha mentales y, más, ni siquiera sin que esté *precedida* por ellas (aunque de muy cerca, sin duda)».⁴⁶

La dicción —dicción y escucha, como aclara Ponge, pues la primera es ya su propia escucha— es el eco del texto en el cual este se hace y se escribe, se abre a su propio sentido, así como a la pluralidad de sentidos posibles. No es o, en todo caso, no es sólo lo que podemos llamar de manera superficial la musicalidad de un texto: en términos más profundos, es la música en él o la archimúsica de la resonancia en que él *se escucha*, al escucharse *se encuentra* y al encontrarse *se aparta* un poco más de sí para resonar más lejos, escuchándose más hondamente de lo que se oye y convirtiéndose así de verdad en su «sujeto», que, sin ser el sujeto individual que

⁴⁶ Francis Ponge, «Méthodes», en *Le Grand recueil*, París: Gallimard, 1961, págs. 220-1 [*Métodos*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000]. Ponge prosigue: «¿Es decir —puesto que digo que cada texto comporta su dicción en el momento mis-

escribe el texto, tampoco es otro.

Decir no siempre es o no es únicamente hablar, o bien hablar no sólo es significar sino también, y ino de su concepción— que cada texto sólo comporta una dicción? No, por cierto». Podríamos agregar que esa dicción es el corolario de cierta interrupción (suspensión, síncopa) del continuo discursivo del sentido, del cual tendríamos una forma acusada en el fragmento así caracterizado por Roland Barthes: «El fragmento tiene su ideal: una elevada condensación, no de pensamiento, sabiduría o verdad (como en la máxima), sino de música: al “desarrollo” se opondría el “tono”, algo articulado y cantado, una dicción: ahí debería reinar el *tímbre*. *Piezas breves* de Webern: nada de cadencia: ¡cuánta soberanía pone él en *malograrse!*». Vc case Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, París: Seuil, 1975, pág. 98 [*Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona: Paidós, 2004]. siempre, dictar, *dictare*,⁴⁷ esto es, dar al decir su *tono* — su *estilo* (su tonalidad, su color, su apariencia)— y a la vez, por ello o en ello, en esa operación o ese *tenor* del decir, *recitarlo*, recitárselo o dejarlo recitarse (tornarse sonoro, de-clamarse y ex-clamarse, citarse a sí mismo — ponerse en movimiento, llamarse, según el valor primero de la palabra, incitarse—, remitir a su propio eco y, al hacerlo, hacerse). La escritura también es, de manera muy literal y hasta en el valor de una «archies- critura», una voz quejesuena. (Aquí, sin duda, escritura literaria y escritura musical se tocan de algún modo: de espaldas, si

⁴⁷ *Dicere* es ante todo «mostrar» (cf., por ejemplo, *indicaré*)—, el frecuentativo *dictare* implica, con la repetición y la insistencia, el «decir en voz alta»: como si lo sonoro fuera una intensificación del ver, una puesta en tensión de la presencia.

se quiere. Se plantea entonces, para una y otra, la cuestión de la escucha de esa voz como tal, en cuanto no remite sino a sí: es decir, la escucha de lo que no está ya codificado. Quizá no *escuchemos* jamás otra cosa que lo no codificado, lo que no está aún encuadrado en un sistema de remisiones significantes, y no *entendamos* sino lo ya codificado que decodificamos.)⁴⁸

En la dicción, considerada sobre la base de la dicción de un texto, se trata de dos cosas juntas y, una vez más, de la unidad y la distinción de ambas: el ritmo y el timbre.
Z^ ^ c

No es que esas dos propiedades puedan separarse, sin más, de su imbricación y participación en la melodía y la armonía y, con ellas, en todos los valores canónicos del sonido (altura, intensidad, duración, etc.). No se trata sino de polaridades o de una doble polaridad en que ritmo y timbre se pertenecen uno a otro y se sitúan juntos en el primer plano de ¿un universo musical del cual las otras propiedades no desaparecen, sin duda, pero deconstruyen un sistema en el que se ve —o se oye— desvincularse la «expresión» y la «dicción».⁴⁹

⁴⁸ ¿Cómo escuchar, en Occidente, cuando se ha deshecho el gran sistema tonal y cuando, «en la era de la música contemporánea, hay una disociación esencial de la escritura y la percepción [. . . un] abismo que en lo sucesivo provoca una desunión radical del ojo y el oído», tal cual dice François Nicolas, citado por Sofia Cascalho en un trabajo consagrado a esta cuestión: «La liberté s'entend», diploma de estudios avanzados en música bajo la

dirección de Antoine Bonnet, Universidad de París VIII, septiembre de 1999, pág. 9? Esto quiere decir, asimismo, que la edad contemporánea de la música, al efectuar la disolución de un conjunto codificado y significativo, nos *devuelve o vuelve a ponernos a la escucha* y, para ser más precisos, a la escucha no sólo de nuestra procedencia musical occidental, sino de todos los demás registros musicales.

²² Cosa que sucede a la totalidad del arte en lo que se llama, a menudo de manera bastante confusa, «el fin de la representación». En cuanto a la puesta de relieve del ritmo y el timbre

Ritmo y timbre —que guardan entre sí la posibilidad melódica y armónica— perfilan, en cierto modo, la constitución matricial de la resonancia cuando esta adopta la condición del fraseado o del sentido musical, es decir, cuando se propone a una

en el aspecto musical de esa mutación o deconstrucción del arte por sí mismo, yo sería del todo incapaz de analizarla, tanto musicológica como históricamente. Me limito a remitir, en silencio, a los trabajos de François Nicolas y Antoine Bonnet, así como de Jean-Claude Risset, y a otros de Michael Lévinas o Philippe Manoury, Peter Szendy o Pascale Criton, pero sin pretender ninguna exhaustividad ni dominio teórico, porque, en verdad, tengo todo para aprender. Corro el riesgo de un discurso profano. En cambio, procuro no hablar de otra cosa que lo recogido por un oído contemporáneo, por poco que preste atención a las sonoridades transformadas por una cantidad considerable de factores, que van desde las nuevas pregnancias rítmicas originadas en tantas músicas populares hasta la síntesis computarizada de los sonidos, pasando por todas las técnicas de tratamiento del sonido (*sample*, *remix*, etc.). También en ese plano, y sea cual fuere la importancia de las técnicas de síntesis en el orden de las imágenes, la atención se vuelve hacia una distancia entre lo sonoro y lo visual: la mutación de las imágenes conserva de ellas un carácter general que, para decirlo con trazo grueso, yo calificaría de «cuadro», mientras que la mutación sonora abre y ahonda en nosotros y a nuestro alrededor nuevas cavernas, donde lo «musical» pierde, en suma, su «figura» (pero lo pictórico la pierde también en la performance, por ejemplo). Por otra parte, haría falta una exploración especial del mundo sonoro del cine y el video, y del modo en que en ellos lo acústico y lo óptico se afectan uno a otro.

escucha.⁵⁰ Esa condición es la de la «dicción» o el

⁵⁰ Es preciso recordar, sin detenerse en ello, hasta qué punto la puesta de relieve del par del ritmo y el timbre, en el pensamiento

«dictado» en general: de-clamación, ex-clamación, a-clamación⁵¹ anteriores tanto a la música como al lenguaje, pero comunes a los dos a la vez que los dividen, y al mismo tiempo presencia de cada uno de ellos en el otro: presencia del sentido en cuanto resonancia, impulso sonoro, llamado, pregón, ruego...

Constitución matricial de la resonancia y constitución resonante de la matriz: ¿qué es el vientre de una mujer embarazada, si no el espacio o el antro donde va a resonar un nuevo instrumento, un nuevo *organon*, que se dobla sobre sí mismo y luego se mueve, y sólo recibe del exterior los soni-

*

i^ dos a los que, un buen día, se pondrá a hacer eco mediante su grito ? Pero, en términos más amplios, más matriciales, siempre es en el vientre donde, hombres o mujeres, terminamos por escuchar o

y la práctica musicales de nuestros días, está ligada a la deconstrucción del o de los sistemas musicales de Occidente (el arreglo más ceñido debido a la polifonía, los modelos de «consonancia», la fijación de las notas y la exclusión de otros sonidos, o sea, de otras frecuencias, etc.). De ello resulta, a la vez, una apertura de la escucha a otras músicas, la creación de nuevos instrumentos, la puesta en acción de recursos sonoros «mal temperados», según las normas tradicionales, y una modificación considerable de nuestras posturas y nuestras capacidades de escucha.

⁵¹ Y pro-clamación, re-clamación. . . t o d a la familia del clamor, palabra originada en una raíz también «expresiva» del ruido o el grito. . .

comenzamos a hacerlo. Los oídos dan acceso a la ^
^caverna sonora en que entonces nos convertimos.

En su análisis del ritmo, Philippe Lacoue-Labarthe muestra en suma que este, en Platón, es objeto, en resumidas cuentas, de un examen razonado para insertarlo en la lógica mimética de una representación o una expresión de la figura, considerada en sí misma como carácter o *ethos*. Esa lógica no es otra que la de la dicción: expresión de un «tenor» o una apariencia (por ejemplo, el valor o la súplica). No hace falta volver a ese análisis, que remite poco a poco a todas las hermenéuticas mimetológicas de la música (relatos, dramas de emociones, etc.). Sólo podríamos proponer agregar lo siguiente: más allá de los códigos que hayan ligado tal o cual sentimiento, *pathos* o *ethos* a tal o cual modo musical (ritmo, tonalidad, etc.), habría que interesarse en la codificación no musical de los afectos mismos (¿a qué llamamos amor, deseo, pasión, alegría, pena, bravura, etc.?), no sin preguntarse también si es posible separar por completo un orden de los afectos y un orden de la *mimesis* musical que lo sucedería, o si, por el contrario, ambos no están trenzados uno en otro o uno por otro (en el grito, la queja, el gemido; en la emisión sonora como tal, su abertura, su expresión, su boca abierta y su cuerpo estremecido. . .). Más lejos aún, habría que llegar a tocar una rítmica fundamental del afecto como tal, a saber —tal vez—, la pulsación de una incorporación y una excorporación, de

un aceptar/ rechazar o un tragar/escupir:⁵² de hecho, del movimiento (¿pulsión?) a partir del cual hay un afuera y un adentro y, así, algo o alguien semejante a un(a) «sujeto».

Mi intención no llega a tanto. Pero debo señalar que esa dirección de la investigación nos conduciría hacia la formación de un sujeto como, ante todo, el repliegue/despliegue rítmico de una envoltura entre «adentro» y «afuera», o bien que pliega el «adentro» en el «afuera»,⁵³ que invagina, que forma un hueco, una caja o un tubo de eco, de resonancia (mucho antes de cualquier posibilidad de una figura visible y presentable como reflejo: mucho antes de cualquier «identificación especular»).

La misma dirección nos llevaría también hacia otro aspecto del ritmo, distinto del que suspende y coagula la lógica mimética y «tipográfica»,⁵⁴ a saber, el ritmo como figura «iniciada por el tiempo»,⁵⁵ por lo tanto móvil y fluida, sincopada, llevada como se lleva el compás y, por consiguiente, ligada a la danza (como, por lo demás, lo indica Benveniste en su estudio de la palabra *rhysmos*).

⁵² Alusión manifiesta a un tema conocido de Freud (sobre todo, en el ensayo «Die Verneinung»).

⁵³ Sobre los temas del afuera y el adentro y la envoltura, cf. los trabajos realizados por François Zourabichvili en su seminario del Collège international de philosophie.

⁵⁴ En el sentido que le atribuye Lacoue-Labarthe: que fija, coagula un tipo o un modelo.

⁵⁵ P. Lacoue-Labarthe, «L'écho du sujet», *op. cit.*, pág. 291.

El ritmo no sólo como escansión (formalización de lo continuo), sino también como pulsión (relanzamiento de la persecución).⁵⁶

Ahora bien, ¿qué es una figura tan pulsada como escandida, «iniciada por el tiempo», si no una figura que ya *se* perdió y todavía *se* espera, y que *se llama* (grita en dirección a sí, se da o recibe un nombre)? ¿Y qué otra cosa es un sujeto? ¿No es el sujeto mismo el inicio del tiempo, en los dos valores del genitivo: este lo abre y es abierto por él? ¿El sujeto no es el *ataque del tiempo*?

En el tiempo de ese ataque, antes del sonido propiamente dicho, está la frotación de la pulsación, entre afuera y adentro, en el pliegue/despliegue de una danza esbozada: está el levantamiento de un cuerpo, el espaciamiento y la configuración móvil de un sujeto, lo cual equivale a decir, sin diferencia alguna, la posibilidad y la necesidad de la resonancia. En otras palabras, en el punto donde nos encontramos: el timbre del eco del sujeto. El ritmo danzante abre el timbre, que repercute en la distancia ritmada.

En realidad, no dejo de hablar del timbre y procuro timbrar mi discurso de filósofo.

No lo hago para instalar el timbre en una posición primera o dominante con respecto a los otros elementos o componentes —como a veces se dice— de la música.

⁵⁶ Véanse las principales conclusiones de Pierre-Sauvanet, *Le Rythme grec, d'Héraclite à Avistôte*, París: PUF, 1999.

Sería, antes bien, para hacer oír esto: al hablar del timbre, se apunta a aquello que, precisamente, no supone una descomposición; aun cuando siga siendo posible y justo distinguirlo de la altura, la duración, la intensidad, no hay empero altura, etc., sin timbre (así como no hay línea ni superficie sin matiz). Se habla, por lo tanto, de la resonancia misma de lo sonoro.

Como dice Antoine Bonnet, «el timbre es el nombre moderno del sonido» y «el timbre es lo *real* de la música». ⁵⁷ El timbre nos llega hoy —en virtud de la historia y la mutación contemporánea de la música— como la materia sonora, y la materia sonora es precisamente la que, a la vez que persiste en su condición de materia (voluminosa e impenetrable: en el caso presente, más bien vigorosamente penetrante), se espacia en sí misma y resuena en (o por) su propio espaciamiento. El timbre es, de tal modo, el correlato primario de la escucha, y gracias a él podemos abordar aún mejor lo que se aparta aquí de una simple fenomenología. En vez de hablar del timbre y la escucha en términos de «mira intencional», es necesario decir que con anterioridad a cualquier relación de objeto, la escucha se abre en el timbre, que resuena en ella y no para ella. ³¹ En verdad, la resonancia es, a la vez, la escucha del timbre y el timbre de la escucha, si es lícito

⁵⁷ Antoine Bonnet, «La part de l'insaisissable», en *Le Timbre, une métaphore pour la composition*, Paris: Bourgois,

hablar así. Es, a la vez, la resonancia de un cuerpo sonoro para sí mismo y la de la sonoridad en un cuerpo escuchante que, él mismo, suena al escuchar. (Al mismo tiempo, esa resonancia no es

1991, pág. 351, y «Conditions et possibilités actuelles de la composition musicale», tesis de doctorado, Paris: Ecole Normale Supérieure, 1991.

³¹ Puede ser, además, que con ello no se enuncie otra cosa que la condición primordial de una «intencionalidad fenomenológica» pensada sin reservas: pero en otro léxico y con otro tono.

un dato inmóvil, si el propio timbre es un proceso evolutivo⁵⁸ y, por consiguiente, la escucha con él.)

El timbre es la resonancia del sonido: o sea, el sonido mismo. Forma la consistencia primera del *sentido* sonoro como tal, bajo la condición rítmica que lo hace resonar (aun un sonido monótono simplemente sostenido es ritmado y timbrado). El *sentido*, aquí, es la remisión, la repercusión, la reverberación: el eco en un cuerpo dado e incluso *como* ese cuerpo dado, y hasta como el don a *sí* de ese cuerpo dado. Por eso, Wittgenstein, después de proponer la experiencia límite o imaginaria de oír un sonido separado de su timbre, termina por tomar este último como la imagen privilegiada de lo que denomina «experiencia privada» y, por consiguiente, no comunicable.⁵⁹ Yo me inclinaría de buena gana a decir

⁵⁸ Cf. los trabajos de A. Bonnet citados en la nota 30.

⁵⁹ Ludwig Wittgenstein, «Notes pour le cours sur l'expérience privée et les *sense data*», en *Philosophica*, vol. 2, traducción de Elizabeth Rigal, Mauvezin: Trans-Europ-Repress, 1999, págs. 7

que el timbre es comunicación de lo incommunicable, a condición de entender con claridad que, de manera perfectamente lógica, lo incommunicable no es otra cosa que la comunicación misma, aquello a través de lo cual un sujeto se hace eco: de sí, del otro, todo es uno: todo es uno en plural.

La comunicación no es la transmisión, sino la partición que construye sujeto: la partición sujeto de todos los «sujetos». Despliegue, danza y resonancia. El sonido en general es, ante todo, la comunicación en ese sentido. En primer lugar, no comunica nada, como no sea él mismo. En el grado más débil y menos articulado, se dirá que es un ruido. (Hay ruido en el ataque y la extinción de un sonido, y siempre lo hay en el sonido mismo.) Pero todo ruido también está timbrado. En un cuerpo que se abre y se cierra a la vez, que se dispone y se expone con otros, resuena el ruido de su partición (con respecto a sí, con respecto a los otros): tal vez el grito en el que nace el niño, tal vez incluso una resonancia más antigua en el vientre y del vientre de una madre.

y 15 [«Notas para las clases sobre “la experiencia privada” y “los datos de los sentidos”», en *Ocasiones filosóficas, 1912-1951*, Madrid: Cátedra, 1997]. No carece de interés señalar que mucho antes se encuentra lo siguiente en Jules Lagneau: «Como no componemos la idea de timbre a través de un acto distinto del espíritu, acaso no sea justo llamarlo percepción: al percibir el timbre no medimos nada. [...] La intensidad y el timbre son sensaciones inmediatas, en las que sólo podemos advertir una complejidad si nos valemos del

análisis exterior. Hay en ello algo de definitivo para la conciencia». Véase Jules Lagneau, *Célèbres leçons et fragments*, Paris: PUF, 1964, pág. 200.

Sin embargo, el timbre no es un dato *uno*. Su característica consiste incluso en ser, más que un componente, una composición cuya complejidad no deja de crecer a medida que el análisis acústico se refina y se aleja de la mera determinación de un sonido con sus armónicos.⁶⁰ El timbre es, por excelencia, la unidad de una diversidad que su unidad no reabsorbe. Es por eso, también, que no se pliega a la medida ni a la escritura como lo hacen los otros valores musicales (que, de todas formas, jamás se identifican —ni siquiera la altura— con valores matemáticos estrictos). Su nombre mismo difiere de los que remiten a la medida, como «altura», «duración», «intensidad». El timbre da acceso inmediato, más bien, a la metáfora^{3-^} de otros registros sensibles: color (*Klangfarbe*, «color del sonido», nombre alemán del timbre), tacto (grano, redondez, rugosidad), sabor (agrio, dulce) e incluso evocaciones de perfumes. En otras palabras, el

\ i-imhrp rpsnpna con y en el conjunto de los regis-
— ~n esa resonancia, la *mimesis* mutua de los sentidos, si la hay, no se distingue de la *mete-xis* ya mencionada: participación, contagio (contacto), contaminación, contigüidad metonímica,

⁶⁰ Cf. Émile Leipp, artículo «Timbre», en *Encyclopaedia Universalis*, vol. 22, París: Encyclopaedia Universalis, 1989, y los artículos conexos.

más que transferencia metafórica.³⁶

En cuanto al sentido propio de la palabra «timbre», proviene del *tympanon* griego, es decir, del tamboril de los cultos orgiásticos y, por él, del semítico *top*, *tuppim*, ya un tamboril.³⁷ Golpe, dan-

³⁶ En términos más generales, es preciso abrir esas remisiones contagiosas del timbre al registro de los sonidos físicos (líquido, derrame, roce, crujido, desgarró), al de las voces animales (aullido, bufido, pío, mugido), al de los materiales (metálico, a madera) y, por último, a la totalidad de los registros interpelados por la descripción de la escucha de los instrumentos o de las voces (lo que puntea o se desliza, lo que ataca, lo que vibra) y hasta el espectáculo de los cuerpos en las posturas de instrumentistas o cantantes (puntear, deslizar, ahuecar, soltar, golpear, tocar): hay una muy impresionante circulación de metáforas, metonimias, comparaciones e identificaciones a través de todo el lenguaje referido a la música y al sonido en general (piénsese en los verbos de sonoridad, aun en francés, por no decir nada del alemán). La sonoridad no habita la lengua del mismo modo que las demás cualidades sensibles.

³⁷ Se advertirá que esta etimología moderna no era conocida por los griegos, que asociaban la palabra a *typto*, «golpear», y por lo tanto a la familia del *typos*: propongo a la reflexión de Philippe Lacoue-Labarthe esta proximidad entre dos golpes, uno de los cuales, con el tambor, lanza el ritmo, mientras que el otro, con el tipo, detiene la danza y coagula el modelo. ..

za y resonancia, puesta en marcha y en eco: aquello por lo cual un «sujeto» llega, y se ausenta a sí mismo, a su propio advenimiento. «Él timbre, el estilo y la firma son la misma división obliterante de lo propio», escribía Derrida.⁶¹ Sin embargo, como son

⁶¹ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, París: Minuit, 1972, pág. xiii [*Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra,

«la misma», esto sólo puede abordarse como una resonancia entre ellos o como una «figuración» mutua por metonimia.

El timbre puede figurarse como la resonancia de una piel tensa (eventualmente rociada de alcohol, tal cual hacen algunos chamanes) y como la expansión de esa resonancia en la columna hueca de un tambor. ¿No es el espacio del cuerpo a la escucha, a su turno, también una columna hueca sobre la cual se tensa una piel, pero desde la cual, asimismo, la abertura de una boca puede retomar y relanzar la resonancia? Golpe del afuera, clamor del adentro, ese cuerpo sonoro, sonorizado, se pone a la escucha simultánea de un «sí mismo» y un «mundo» que están en resonancia de uno a otro. Se angustia (se encoge) y se regocija (se dilata) por ello. Se escucha angustiarse y regocijarse, goza y se angustia con esa escucha misma en que lo lejano resuena muy cerca.

Entonces, esa piel tensa sobre su propia caverna sonora, ese vientre que se escucha y se extravía en sí mismo al escuchar el mundo y extraviarse en él en todos los sentidos, no son una «figura» para el timbre ritmado, sino su propia apariencia, mi cuerpo golpeado por su sentido de cuerpo, lo que antaño se llamaba su alma.

Coda

Agreguemos aquí una imagen, apenas comentada: Tiziano ha pintado esta Venus a la escucha de un organista.⁶² Como es evidente —se deja ver con toda claridad—, el músico posa sobre la mujer una mirada sensual. Pero, ¿ese vientre que él mira no es acaso el lugar donde va a resonar su música? ¿Y no está él, asimismo, a la escucha de la resonancia de su instrumento? En esa repercusión, el adentro y el afuera se abren uno a otro. El fondo de la escena no es el de una habitación, sino un parque cuyos árboles prolongan los tubos del órgano en una perspectiva que vuelve hacia nosotros como una gran cámara de resonancia. El oído abre camino al vientre e incluso lo abre, y el ojo resuena aquí: la imagen aleja su propia visibilidad hacia el fondo de su perspectiva, en la lejanía de la que la música vuelve resonando con el deseo, para no cesar, con él, de hacer resonar sus armónicos.

m ff-n p > r

⁶² De hecho, existen tres versiones del cuadro, más otras dos en las que el hombre toca el laúd. Esta repetición del motivo, tan obstinadamente reiterado por el pintor, y los detalles de la escena, así como, por lo demás, el motivo general de la música en la pintura (Vermeer o Picasso, Gentileschi o Klee, y todos los «conciertos» y todos los «cantantes»), exigen desde luego un estudio, que he de proponer en otro lugar.

—

Desde muy lejos, en las artes y en el tiempo, la música de Wagner dará respuesta a ese cuadro, en el momento en que Tristán, al oír la voz de Isolda, exclame: «¿Corno, oigo la hízf», antes de morir frente a aquella que apenas va a sobrevivido durante el instante de reunirse con él en el canto de la muerte que «sólo ella oye», en el hálito del muerto que se convierte en «la melodía que resuena» y que se mezclará y se resolverá en «la masa de las olas, el trueno de los ruidos, el Todo que respira el aliento del mundo».

Pierre Alféri, Buscar una frase

Alain Badiou, De un desastre oscuro. Sobre el fin de la verdad de Estado

Jean Baudrillard, El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas

Georges Charbonnier, Entrevistas con Claude Lévi-Strauss

Hélène Cixous, La llegada a la escritura

Jacques Derrida, Aprender por fin a vivir (Entrevista con Jean Birnbaum)

Martin Heidegger, La pobreza *Jean-Luc Nancy*, A la escucha

Jean-Luc Nancy, El intruso *Jean-Luc Nancy*, La mirada del

retrato *Jean-Luc Nancy*, La representación prohibida *Jean-Luc*

Nancy, Tumba de sueño *Mario Perniola*, Contra la comunicación

Jacques Rancière, El odio a la democracia *Paul Ricoeur*, El mal.

Un desafío a la filosofía y a la teología *Peter Sloterdijk*, Derrida, un egipcio. El problema de la pirámide judía

Obra en preparación *Jean-Luc Nancy*, Las Musas

François Balmès, Lo que Lacan dice del ser (1953-1960)
Georges Canguilhem, Escritos sobre la medicina *Gilles Deleuze*,
Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel *Roberto*
Esposito, Bios. Biopolítica y filosofía *Roberto Esposito*,
Communitas. Origen y destino de la comunidad
Roberto Esposito, Immunitas. Protección y negación de la vida
René Guaitard, Evidencia y extrañeza. Matemática, psicoanálisis,
Descartes y Freud *Jean-Claude Milner*, El periplo estructural.
Figuras y paradigma *Jean-Claude Milner*, El paso filosófico de
Roland Barthes *Gérard Wajcman*, El objeto del siglo

² Como si la expresión debiese su origen a la
observación de algunos animales, entre ellos los conejos y
muchos otros, siem-

⁴ Tensión que, sin ninguna duda, está en relación con la
«intensión» de la que habla François Nicolas, «Quand l'oeuvre
écoute la musique», en Peter Szendy, éd., *L'Écoute*, Paris:
IRCAM/L'Harmattan, 2000, donde se publicó la primera ver-

⁷ Por cierto, en el plano formal ocurre lo mismo con lo
visible: comprender una pieza musical o una pintura es admitir
o

\ reconocer un sentido propiamente pictórico o propiamente
musical o, al menos, *tender* hacia esa propiedad o hacia su
i inaccesibilidad, hacia la propiedad de lo inapropiable. No

por

² Pero *moriendo* no es terminando, sino infinitizando.

También pienso, claro está, en el libro al que Roger Laporte dio ese título (*Moriendo: biographie*, París: POL, 1983 [*Moriendo*, Madrid: Arena Libros, 2006]), pero, además, en el *morir* tal como lo entiende Blanchot, esto es, en cuanto *escribir*; que designa entonces la palabra (el sentido del sonido) como resonancia infinita (el sonido del sentido).

⁸ El propio Baas habla de ello (por lo demás, no sólo es filósofo, sino también músico). Lo hace, con todo, citando a Lévi-Strauss, que pone la música bajo la dependencia del lenguaje y dice, de manera bastante característica de un Schelling, que aquella es «el lenguaje menos el sentido» (véase B. Baas, *De la chose á l'objet*, *op. cit.*, pág. 196). No en contraste, sino paralelamente, sostendré que es preciso hacer resonar ese enuncia-

¹⁰ Según las palabras de Artaud a menudo recordadas por Deleuze: cuerpo no organizado con vistas a un fin o una función, cuerpo «desterritorializado», cuerpo-poder y no cuerpo-instrumento (o bien instrumento de música. . . , lo cual llevaría a preguntarse si los instrumentos musicales son en verdad «instrumentos» y no, antes bien, cuerpos amplificados, en existencia, en resonancia).

¹⁹ Francis Ponge, «Méthodes», en *Le Grand recueil*, Paris: Gallimard, 1961, págs. 220-1 [*Métodos*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000]. Ponge prosigue: «¿Es decir —puesto que digo que cada texto comporta su dicción en el momento mis-

³⁵ «Altura» no deja de ser tampoco una metáfora notable —en cuanto, desde luego, pueda todavía utilizarse aquí una lógica de la «metáfora» y lo «propio». . . — cuya relación con el espacio y la mecánica del cuerpo es preciso examinar (como ocurre en el caso de «grave» y «agudo». ..).