

Jean-Luc Nancy
A LA ESCUCHA

Traducción de Cristóbal Durán R.

A la escucha: al mismo tiempo un título, una llamada, y una dedicatoria.

El ruido inflaba esta soledad que el timbre ritmaba por adelantado.

Raymond Queneau, *Un rude hiver*.

Suponiendo que aún tenga sentido plantear preguntas en los límites o sobre los límites de la filosofía (suponiendo, pues, que un ritmo fundamental de ilimitación y de

limitación no constituya el aspecto permanente de la así llamada filosofía, con una cadencia variable, quizás hoy acelerada), se preguntará lo siguiente: ¿es la escucha un asunto para el cual la filosofía sea capaz? O bien -insistamos un poco pese a todo, con el riesgo de exagerar el rasgo- ¿acaso la filosofía, de antemano e inevitablemente, no ha superpuesto o incluso sustituido a la escucha algo que sería más bien del orden del *acuerdo**?

¿Acaso el filósofo no sería aquel que siempre entiende* (y que lo entiende todo) pero que no puede escuchar, o más precisamente, aquel que en sí mismo neutraliza la escucha, y que lo hace para poder filosofar?

Sin dejar, entretanto, de encontrarse librado de entrada a la tenue y tajante indecisión que rechina, que cruje o que grita entre “escucha” y “acuerdo”: entre dos audiciones, entre dos aspectos de lo *mismo* (del mismo *sentido*, ¿pero exactamente en qué sentido? Esta es todavía otra cuestión), entre una tensión y una adecuación, o incluso, si se quiere, entre un sentido (que se escucha) y una verdad (que se entiende), aun cuando finalmente una no pueda prescindir de la otra.

Ocurriría de manera diferente entre la vista o la visión y la mirada, la intención 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 lo pueden hacer lo audible y lo inteligible, o lo sonoro y lo lógico. Al menos habría una mayor tendencia al isomorfismo entre lo visual y lo conceptual, aunque no sea sino porque la *morphé*, la “forma” implicada en la idea de “isomorfismo” es de entrada pensada o aprehendida en el orden visual. Lo sonoro, por el contrario, arrastra la forma. No la disuelve, sino que más bien la alarga, le da una amplitud, una densidad y una vibración o una ondulación, a cuyo dibujo sólo se aproxima. Lo visual persiste incluso en su desvanecimiento, lo sonoro aparece y se desvanece incluso en su permanencia.

¿Por qué y cómo es esta diferencia? ¿Por qué y cómo una o varias diferencia(s) de “sentidos” en general, y entre los sentidos sensibles y el sentido sensato*? ¿Por qué y cómo algo del sentido sensato privilegió un modelo, un soporte o una referencia en la

Entente, entendre, écouter. (N. del T.) recurrir a dos diccionarios franceses.

N. del T. (Entend / Écoute)

N. del T. : *sensé*. con sentido, inteligible. Sentido sensato distinguido del sentido sensible.

presencia visual antes que en la penetración acústica? ¿Por qué, por ejemplo, la *acusmática*, o modelo de enseñanza en el cual el maestro permanece escondido para el discípulo que lo escucha, es propia de un esoterismo pitagórico pre-filosófico, de igual modo en que, más tarde, la confesión *auricular* corresponde a una intimidad secreta entre el pecado y el perdón? ¿Por qué, de lado del oído, hay retirada y repliegue, puesta en *resonancia*, pero de lado del ojo hay manifestación y ostensión, puesta en *evidencia*? ¿Por qué sin embargo cada uno de estos lados afecta* también al otro y al *afectarlo* pone en juego a todo el régimen de los sentidos? ¿Y cómo conmueve [*touche*] a su vez al sentido sensato? ¿Cómo viene a engendrarlo o a modularlo, a determinarlo o a dispersarlo? Todas estas preguntas se precipitan inevitablemente en el horizonte de una pregunta por la escucha.

Aquí se quiere *tender la oreja* filosófica*: tirar las orejas del filósofo para dirigirlas hacia aquello que desde siempre el saber filosófico ha requerido o representado en menor medida que lo que se presenta a la vista -forma, idea, cuadro, representación, aspecto, fenómeno, composición- y que más bien se bosqueja en el acento, el tono, el timbre, la resonancia y el ruido. Agreguemos todavía una cuestión que quedará en espera, para marcar la separación temblorosa y la disimetría entre ambos lados, y para comenzar a preparar, a atraer al oído (pero con él también al ojo): si bien parece bastante sencillo evocar una *forma* -incluso una *visión- sonora*, ¿bajo qué condiciones, en cambio, se podría hablar de un *ruido visual*?

O incluso: si, desde Kant y hasta Heidegger, el mayor problema de la filosofía se ha encontrado en la aparición o en la manifestación del ser, en una “fenomenología”, la verdad última del fenómeno (en tanto aparecer distinguido con la mayor exactitud posible de todo ente ya aparecido y, por consiguiente también, en tanto que desaparecer), la verdad “misma” como la transitividad y la transición incesante de un venir-y-partir ¿no debe escucharse antes que verse? ¿Pero no es acaso también de esta manera que ella deja de ser “ella misma” y deja de ser identificable, para volverse ya no

N. del T.: *touche*, conmueve.

N. del T.: *Tendre*: “tender”, pero además “dirigir” y “preparar”, “tensar”.

la figura desnuda que sale del pozo, sino la resonancia de dicho pozo -o, si acaso pudiera decirse así, el eco de la figura desnuda en una profundidad abierta?

“Estar a la escucha”^{*} constituye hoy una expresión cautiva en un registro de sensiblería filantrópica donde la condescendencia resuena con la buena intención y que lo hace, con frecuencia también, en una tonalidad piadosa. De este modo ocurre, por ejemplo, con los sintagmas estereotipados “estar a la escucha de los jóvenes, del barrio, del mundo”, etc. Pero aquí quiero entenderla según otros registros, en tonalidades totalmente distintas, y en primer lugar en una tonalidad ontológica. ¿Qué es un ser consagrado a la escucha, formado por ella o en ella, escuchando con todo su ser?

Para comenzar, no hay nada mejor que remontar primero a los usos antiguos de la palabra. Después de haber designado una persona que escucha (que espía), la palabra “escucha” designó un lugar desde donde escuchar en secreto. “Estar a la escucha” consistió primero en estar situado en un lugar retirado desde donde poder interceptar una conversación o una confesión. “Estar a la escucha” fue una expresión de espionaje militar antes de corresponder, gracias a la radiofonía, al espacio público, no sin por ello dejar de mantenerse también, en el registro telefónico, como un asunto de confidencia o un secreto. Uno de los aspectos de mi cuestión será entonces: ¿de qué secreto se trata cuando propiamente se *escucha*, es decir, cuando uno se esfuerza por captar o interceptar la sonoridad antes que el mensaje? ¿Qué secreto se libera -y entonces se hace también público- cuando escuchamos por sí mismos una voz, un instrumento o un ruido? Y el otro aspecto, indisociable, será: ¿qué es entonces *estar a* la escucha, como quien dice “estar en el mundo”? ¿Qué es existir según la escucha, para ella y por ella, qué es lo que en ella se pone en juego respecto de la experiencia y la verdad? ¿Qué es lo que en ella se juega, lo que en ella resuena, cuál es el tono o el timbre de la escucha? ¿Sería la escucha ella misma sonora?

En primer lugar, las condiciones de esta doble interrogación conducen de una manera muy sencilla al sentido del verbo *escuchar*. Y por ende, a ese núcleo de sentido en donde se combinan el uso de un órgano sensorial (el oído, la oreja, *auris*, palabra que

N. del T.: estar atento, en espera.

da la primera parte del verbo *auscultare*, “prestar oídos”, “escuchar atentamente”, de donde proviene “escuchar”) y una tensión, una intención y una atención que marcan la segunda parte del término¹. Escuchar es tender la oreja -expresión que evoca una movilidad singular entre los aparatos sensoriales, aquella del pabellón del oído². Escuchar es una intensificación y una alerta, una curiosidad o una inquietud.

Cada orden sensorial comporta así su naturaleza simple y su estado tenso, atento o ansioso: ver y mirar, sentir y oler u olfatear, gustar y degustar, tocar y tantear o palpar, entender y escuchar.

Ahora bien, se da el caso de que esta última pareja, la pareja auditiva, 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” también quiere decir “comprender³”, como si “entender” fuese ante todo “escuchar decir” (antes que “escuchar susurrar”), o mejor aún, como si en todo “entender” debiese haber un “escuchar decir”, independiente de que el sonido percibido sea o no el de la palabra. Pero quizás esto mismo es reversible. En todo decir (y quiero decir, en todo discurso, en toda cadena de sentido) tiene lugar el entender, y en todo entender mismo, en su fondo, una escucha; esto querría decir que quizás es preciso que al sentido no le baste con tener sentido (o con ser *logos*), sino que además ha de resonar. Todo mi alcance girará en torno a dicha resonancia fundamental, incluso alrededor de una resonancia como fondo, como profundidad primera o última del “sentido” mismo (o de la verdad).

Si “entender” es comprender el sentido (ya sea en el sentido llamado figurado, o bien en el sentido llamado propio: escuchar [*entendre*] una sirena, un pájaro o un tambor, es cada vez ya comprender, al menos, el esbozo de una situación, un contexto,

¹ Se ignora el origen de *-culto*, cuyo valor intensivo o iterativo está, después de todo, bien atestiguado.

² Como si la expresión estuviese tomada de la observación de ciertos animales, como los conejos y algunos otros, que están siempre a la escucha y “en guardia”...

³ Característica de ciertas lenguas latinas: *Intendere* es en latín “tender hacia”. El primer empleo en francés fue en el sentido de “tender el oído”: si, en “escuchar”, el oído va hacia la tensión, en “entender”, la tensión gana al oído para sí. Por otra parte, valdría la pena examinar otras asociaciones en otras lenguas: el *akouo* griego en los sentidos de “comprender”, de “seguir” o de “obedecer”; el *hören* alemán que da *hörchen*, “obedecer”; el *to hear* inglés en el sentido de “aprender”, “informarse”, etc.

incluso un texto), escuchar es estar tendido hacia un sentido posible, y, por consiguiente, se trata de un sentido no inmediatamente accesible⁴.

Escuchamos a quien sostiene un discurso que queremos comprender, o bien escuchamos lo que puede surgir del silencio y proveer una señal o un signo, o aun, escuchamos aquello que llamamos música⁵. En el caso de los dos primeros ejemplos, se puede decir, al menos para simplificarlo (si olvidamos las voces, los timbres), que la escucha está tendida hacia un sentido presente más allá del sonido. En el caso de la música, el sentido se propone a la auscultación en el sonido. En un caso, el sonido tiende a desaparecer; en el otro, el sentido tiende a devenir sonido. Pero allí no hay precisamente sino dos tendencias, y la escucha se dirige a -o es suscitada por- aquello en lo cual sonido y sentido se mezclan y resuenan el uno en el otro o uno por el otro. (Lo que significa que -y ello todavía a la manera de una tendencia- si se busca sentido en el sonido, en el sentido en cambio, se busca también el sonido y la resonancia.)

Cuando Stravinsky tenía seis años escuchaba a un paisano mudo que producía con su brazo sonidos muy singulares, que el futuro músico se esforzaba por reproducir. Buscaba así otra voz, más o menos vocal que aquella de la boca, otro sonido para otro sentido que aquél que se habla. Un sentido en los límites o al borde del sentido, para hablar como Charles Rosen⁶. Estar a la escucha es siempre estar al linde del sentido, o en un sentido de borde y de extremidad, y como si el sonido no fuese precisamente nada distinto de ese borde, esa franja o ese margen -al menos el sonido musicalmente escuchado, es decir, recogido y escrutado por sí mismo, y no sin embargo como fenómeno acústico (o no solamente como tal) sino como sentido que resuena, sentido en

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 (dir.), *L’Écoute*, Ircam/L’Harmattan, 2000, donde fue publicada la primera versión del presente ensayo. Entre ambos textos hay así, más que una correspondencia, un contrapunto notable.

⁵ Quizás esté permitido considerar dos posturas o dos destinaciones de la música (trátese de la misma música o de dos géneros diferentes): música entendida y música escuchada (como en otro tiempo se podía hablar de música de mesa y música de concierto). Dicha analogía sería difícil de hacer en el terreno de las artes plásticas (salvo, sin embargo, respecto a la pintura decorativa).

⁶ *Aux confins du sens – Propos sur la musique*, tr. Sabine Lodéon, Paris, Le Seuil, 1998 (título original: *The Frontiers of Meaning*).

el cual se supone que lo *sensato* ha de encontrarse en la resonancia*, y no encontrarse más que en ella⁷.

¿Pero cuál puede ser el espacio común al sentido y al sonido? El sentido consiste en una remisión*. Incluso está hecho de una totalidad de remisiones: de un signo a algo, de un estado de cosas a un valor, de un sujeto a otro sujeto o a sí mismo, o todo simultáneamente. El sonido no está menos hecho de remisiones: él se propaga en el espacio⁸ donde retumba todo al retumbar “en mí”, como se dice (volveremos sobre este “adentro” del sujeto, no volveremos sino a eso). Resuena en el espacio exterior o interior, es decir que vuelve a emitirse propiamente “sonando”, lo cual ya es “resonar” si acaso no es otra cosa que relacionarse consigo mismo. Sonar es vibrar en sí o vibrar consigo: no es únicamente, para el cuerpo sonoro,⁹ emitir un sonido, sino que lisa y llanamente es extenderse, conducirse y resolverse por completo en vibraciones que al mismo tiempo lo relacionan consigo mismo y lo ponen fuera de sí¹⁰.

N. del T.: *sensé / censé*

⁷ Ciertamente ocurre lo mismo, formalmente, con lo visible: comprender una música o una pintura es admitir o reconocer el sentido propiamente pictórico o propiamente musical, o bien, es al menos *tender* hacia tal propiedad o hacia su inaccesibilidad, hacia la propiedad de lo inapropiable. Entre ambas no deja de haber diferencia, y no se trata solamente de una diferencia extrínseca de “medios”. Es diferencia de sentidos y en el sentido (por lo demás, se la debería desplegar para todos los registros sensibles). Aquello que confiere a lo sonoro y a lo musical una distinción particular (sin que por ello se transforme en privilegio) no puede más que desprenderse poco a poco, y sin duda difícilmente... aun cuando nada nos sea más claro ni más inmediatamente sensible.

N. del T. (reenvío, remisión, reemisión, referir)

⁸ Arriesguémonos a decir que en razón de la diferencia considerable de velocidades (o bien, para Einstein, del carácter de límite de la velocidad de la luz), la luz es instantánea donde el sonido se propaga. De ello se deriva el carácter de presencia que posee lo visual, distinto del carácter de venida-y-partida propio de lo sonoro.

⁹ El cual es, siempre a la vez, el cuerpo que resuena y mi cuerpo de auditor donde eso resuena, o bien que resuena con ello.

¹⁰ Esa es, de hecho, la condición sensible en general: sonar opera como “lucir” o como “sentir” en el sentido de expeler un olor, o incluso como el “palpar” del tocar (palpar, palpitar: pequeño movimiento rápido repetido). Cada sentido es un caso y una separación de dicho “vibrar(se)”, y todos los sentidos vibran entre ellos, unos contra otros y desde unos a los otros, comprendido el sentido *sensato*... Es esto lo que nos queda por... comprender. (Por lo demás, cuántos sentidos hay o si ellos son propiamente innumerables, ésa otra cuestión.) Pero al mismo tiempo aún nos queda por discernir cómo cada régimen sensible sirve de manera diferente como modelo y resonancia para todos... Por el momento, notemos aquí en qué medida la amplificación sonora y la resonancia juegan un rol determinante (que quizás no es posible de trasponer exactamente sobre el plano visual) en la formación de la música y de sus instrumentos, tal como lo subraya André Schaeffner en su *Origine des instruments de musique*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2ª edición aumentada, 1994 (agradezco a Peter Szendy el haberme permitido encontrar esta obra): “En todos los casos [tratamiento de la voz o fabricación de instrumentos por amplificación o alteración de sonidos] se trata menos de “imitar” que de sobrepasar algo -lo ya conocido, lo ordinario, lo relativamente moderado, lo natural. De ahí provienen las invenciones

Seguramente, y como lo sabemos desde Aristóteles, el sentir (la *aisthesis*) es siempre un re-sentir, es decir un sentirse-sentir. O bien, si se prefiere, o el sentir es sujeto o no hay sentir. Pero es quizás sobre el registro sonoro que esta estructura reflexiva se expone del modo más manifiesto¹¹, y en todo caso se propone al mismo tiempo como estructura abierta, espaciada y espaciante (caja de resonancia, espacio acústico¹², separación de un reenvío), y como cruce, desbarajuste y recubrimiento en la remisión de lo sensible a lo sensato, al igual que a los otros sentidos.

Se dirá entonces que el sentido y el sonido comparten al menos el espacio de una remisión, en el cual al mismo tiempo remiten el uno al otro, y que, de manera muy general, dicho espacio puede ser definido como el de un *sí-mismo** o de un sujeto. Un *sí-mismo* no es otra cosa que una forma o una función de remisión: un *sí-mismo* está hecho de una relación consigo mismo, o de una presencia *a sí**, que no es otra cosa que la mutua remisión entre una individuación sensible y una identidad inteligible (no solamente el individuo en sentido corriente, sino las ocurrencias singulares de un estado, de una tensión o precisamente de un “sentido” en él). Esta remisión mismo debió ser infinita, y el punto o la ocurrencia de un *sujeto* en sentido sustancial sólo pudo haber tenido lugar en la remisión, o sea en el espaciamiento o en la resonancia, y a lo sumo como el punto sin dimensión del *re-* de dicha resonancia: la repetición donde el sonido

inverosímiles y una propensión a las monstruosidades acústicas que han despistado a los físicos.” (p. 25.)

¹¹ Una vez que se ha reconocido que el tocar da la estructura general o la nota fundamental del sentir-se. De cierta manera, cada sentido se toca sintiendo (y toca a los otros sentidos). Al mismo tiempo, cada modo o registro sensible expone primero uno de los aspectos del “tocar(se)”: la separación 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 estar precisamente “juntos” y de tocarse al distinguirse serían el objeto de otro trabajo. Aquí únicamente ruego que nunca perdamos de vista que no hay nada que se diga de lo sonoro que no deba valer a la vez tanto “para” todos los demás registros como “contra” ellos, “demasiado cerca” así como en oposición, en una complementariedad y en una incompatibilidad inextricables la una de la otra así como del sentido mismo de lo sensato... (Este texto fue escrito y publicado en su primera versión antes que Jacques Derrida publique *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, 2000.)

¹² *Espacios acústicos* es el título de una composición de Gérard Grisey que explora los dominios de las sonoridades y de sus amplificaciones o intensificaciones.

· *N. del T.*: Si bien el término “*Soi*” traduce la expresión griega *autós* y la alemana *Selbst*, su traducción al castellano plantea un problema mayor. Su transposición literal -“*Sí*”- mostraría la perturbación inevitable que se imprime sobre la mismidad. Por lo demás, “*Soi-même*” tiene carta de ciudadanía en el francés, al igual que nuestra versión sustantivada “*sí mismo*”. Pese a todo he optado por mantener la expresión “*Sí-mismo*” por razones de comprensibilidad y de uso en el español, suponiendo cada vez la observación respecto a la distinción entre *Soi* y *Soi-même*.

N. del T. (à soi / a soi)

se amplifica y se propaga así como el encurvamiento donde se vuelve eco al hacerse escuchar. Un sujeto *se siente*: es esa su propiedad y su definición. Es decir que se escucha [*s'entend*], se ve, se toca, se degusta, etc., y que se piensa o se representa, se aproxima o se aleja de sí, y así siempre se siente sentir un “sí-mismo” que *se* escapa o que *se* retira en la misma medida en que retumba en otra parte como en sí mismo, en un mundo y en el otro.

Estar a la escucha será entonces estar siempre tendido hacia o en un acceso a sí (se debería decir, en modo patológico, *un acceso de sí*: el sentido (sonoro), ¿no sería en primer lugar y cada vez una *crisis de sí?*).

Acceso a sí mismo: ni a un sí-mismo propio (yo), ni al sí-mismo de otro, sino más bien a la forma o a la estructura del sí-mismo en cuanto tal, es decir a la forma, a la estructura y al movimiento de un reenvío infinito, puesto que remite a lo que (o a quien) no es nada además de la remisión. Cuando se está a la escucha, se está al acecho de un sujeto, de lo que (o quien) *se* identifica resonando de sí a sí, en sí y para sí, y por consiguiente fuera de sí, a la vez el mismo y otro que sí, uno en el eco del otro, y este eco como el sonido mismo de su sentido¹³. Ahora bien, el sonido del sentido consiste en cómo éste *se* reenvía o cómo *se envía* o *se dirige*, y entonces, en cómo tiene sentido.

Pero aquí se trata de estar acechando de un modo que no es precisamente aquel de la *acechanza* en el sentido de una vigilancia visual¹⁴. Lo sonoro precisa aquí de su singularidad en relación con el registro óptico, donde se juega más manifiestamente, si puede decirse así, la relación con lo inteligible en tanto que relación *teórica* (término ligado en griego a la visión)¹⁵. Según la mirada, el sujeto se remite a sí mismo como

¹³ “Eco del sujeto”: primera resonancia de un título de Philippe Lacoue-Labarthe al cual voy a referirme más adelante.

¹⁴ Este no es el valor exclusivo de la palabra “acecho” (cuyo origen está del lado de la vigilia, de la vigilancia), pero es revelador que con toda espontaneidad se la asocie a ello en una cultura donde domina el reconocimiento de las formas...

¹⁵ Entre cientos de distribuciones y combinaciones posibles de los “sentidos”, puedo, por mi parte, 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 antes de ambos). O bien aun, dos modelos griegos del resplandor o de la gloria: lo visual, *doxa*, aspecto conforme a una espera, y lo acústico, *kleos*, un renombre difundido por la palabra. Pero de este modo, de todas formas, no se habrá dicho nada de otros sentidos (del movimiento, de la tensión, del tiempo, del magnetismo...).

objeto. Según la escucha, es en cierta medida en sí mismo que el sujeto se reenvía o se envía. De ese modo, de cierta manera no hay relación entre los dos. Un escritor nota: “puedo entender aquello que veo: un piano u hojas agitadas por el viento. Pero nunca puedo ver aquello que escucho. Entre la vista y el oído no hay reciprocidad¹⁶.” De la misma manera, yo diría que flota música alrededor de la pintura, aun cuando alrededor de la música no se bosqueja pintura alguna. O incluso, en términos casi lacanianos, lo visual estaría del lado de una captura imaginaria (lo que no implica que se reduzca a eso), mientras que lo sonoro estaría del lado de una remisión simbólica (lo que no implica que con esto agote su amplitud). Y aún en otros términos, lo visual tendería a lo mimético, y lo sonoro se inclinaría a lo metéxico (es decir, al orden de la participación, del reparto o del contagio), lo que tampoco significa que estas tendencias no se recorten en alguna parte. Una músico escribió: “¿Cómo el sonido posee una incidencia tan particular, una capacidad de afectar que no se asemeja a ninguna otra, muy diferente de aquélla que compete a lo visual o al tocar? Es un ámbito que aún ignoramos¹⁷.”

En estas observaciones, que retomo por mi cuenta, hay sin duda más empirismo que construcción teórica. Pero la apuesta de un trabajo sobre los sentidos y sobre las cualidades sensibles es necesariamente aquella de un empirismo por el cual se intenta una conversión de la experiencia en condición *a priori* de posibilidad... de la experiencia misma, corriendo totalmente el riesgo de un relativismo cultural e individual, si es que todos los “sentidos” y todas las “artes” no tienen siempre ni en todas partes las mismas distribuciones ni las mismas cualidades.

Sin embargo, aquello que así se denomina “relativismo” constituye a su vez un material empírico que es condición de posibilidad para toda “sensación” y para toda

¹⁶ Michelle Grangaud, *État civil*, Paris, POL, 1999.

¹⁷ Pascale Criton, entrevista con Omar Corlaix, en *Pascale Criton, Les univers microtempérés*, colección “À la ligne” editado por el Ensemble 2°2m, Champigny-sur-Marne, 1999, p. 26. Sobre la comprensión mimética de la música y sobre sus problemas, hay que remitir a todo el texto de Philippe Lacoue-Labarthe, “L’écho du sujet”, al cual todavía tendré ocasión de referirme (en *Le Sujet de la philosophie*, Paris, Aubier-Flammarion, 1979). De hecho, aquí prosigo lo que era la intención declarada de dicho texto: penetrar un poco el “poder trastornante” (p. 294) de la música o remontar hasta lo “antemusical” donde “el yo descubre el sonido de una voz que lo dobla”, según la cita de Wallace Stevens con la cual el texto finaliza. Para terminar, aquí no me ocupo sino de la resonancia de dicha voz, prolongando su reverberación en el pensamiento de Lacoue-Labarthe (¿no está su nombre ya en eco de sí mismo? la... la...: él me entiende...).

“percepción” así como para toda “cultura”: es la remisión de unas a otras lo que hace posible tanto a las unas como a las 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, tal como lo es también la intrincación mutua de esas diferencias. Todavía con más generalidad, se debería decir que *la diferencia de los sentidos* (en el sentido “sensato” de la palabra) *es su condición, es decir la condición de su resonancia*. Ahora bien, se da el caso de que en este orden de la experiencia nada es más notable que la historia de la música, incluso más que cualquier otra técnica artística en el curso del siglo XX: las transformaciones internas posteriores a Wagner, las crecientes importaciones de referencias exteriores a la música fijada como “clásica”, la sobrevenida del jazz y de sus transformaciones, y luego la llegada del rock y de todos sus avatares hasta sus hibridaciones actuales con músicas “doctas”, y a través de todos esos fenómenos, la transformación mayor de la instrumentación hasta la producción electrónica e informática de los sonidos y el remodelamiento de los esquemas sonoros -timbres, ritmos, escrituras-, éste último, contemporáneo de la creación de un espacio o de una escena sonora mundial cuya naturaleza extraordinariamente entremezclada -popular y refinada, religiosa y profana, antigua y reciente, procedente de todos los continentes a la vez- no tiene un verdadero equivalente en otros dominios. Se ha producido un devenir-música de la sensibilidad y un devenir-mundial de la musicalidad cuya historialidad queda por pensar, y ello tanto más cuanto ésta es contemporánea de una expansión de la imagen cuya amplitud no corresponde a transformaciones equivalentes en el tenor sensible.

Estar a la escucha es entrar entonces en tensión y en acechanza de una relación consigo mismo; es preciso subrayar que *no* es una relación con-migo, a “mí” (sujeto supuestamente dado) ni tampoco con el “sí-mismo” del otro (el hablante, el músico, supuestamente dado con su subjetividad), sino que es la *relación en sí*, si se puede decir, tal como forma un “sí-mismo” o un “consigo” en general, si es que algo así llega alguna vez al término de su formación. Por consiguiente, es franquear el registro de la presencia vuelta sobre sí, entendiendo que el “sí-mismo” no es precisamente nada disponible (nada sustancial y subsistente) en lo que se pueda estar “presente”, sino justamente la

resonancia de un reenvío¹⁸. Por esta razón, la escucha -la abertura tendida al orden de lo sonoro, y luego a su amplificación y a su composición musicales- ni puede ni debe parecernos una figura del acceso al sí-mismo, sino la realidad de dicho acceso, una realidad por ende indisolublemente “mía” y “otra”, “singular” y “plural”, tanto como “material” y “espiritual” y como “significante” y “asignificante”¹⁹.

Esta presencia no es entonces la posición de un estar-presente. Justamente no lo es. Ella es presente en el sentido de un “en presencia de” que no es, él mismo, un “en vista de” ni un “cara a cara”. Es un “en presencia de” que no se deja objetivar ni proyectar en-anticipo. Es por ello que es de antemano presencia en el sentido de un *presente* que no es un ser (al menos en el sentido intransitivo, estable y consistente de la palabra²⁰), sino antes que eso un *venir* y un *pasar*, un *extenderse* y un *penetrar*. El sonido esencialmente proviene y se dilata, o se difiere y se transfiere. Su presente no es entonces tampoco el instante del tiempo filosófico-científico, el punto de dimensión nula, la estricta negatividad en la cual siempre ha consistido este tiempo matemático. Pero de entrada el tiempo sonoro tiene lugar según una dimensión totalmente distinta, que no es tampoco aquella de la simple sucesión (corolario del instante negativo). Es un presente en oleaje sobre la marea, y no en un punto sobre una línea; es un tiempo que se abre, que se ahonda y que se alarga o se ramifica, que envuelve y que separa, que riza o que se riza, que se estira o se contrae, etc.

¹⁸ Hablando de “presencia vuelta sobre sí”, uno se sitúa evidentemente en el costado en que Jacques Derrida situó el corazón de su empresa, principalmente a partir de *La Voix et le Phénomène*. De hecho, se podría reabrir aquí toda la cantera de dicha “voz”; al mostrar su sonoridad y su musicalidad, se vuelve a hacer resonar de otro modo la diferencia “misma”. Pero, primero y simplemente, se debe también observar que el privilegio filosófico dado por Husserl, luego de algunos otros, al silencioso retumbar de una voz como sujeto del sujeto mismo, ciertamente no es extraño (aunque sea por inversión) a la propiedad singular de la penetración y de la emoción sonora. Un poco más adelante volveré en compañía de Granel sobre el análisis del “presente viviente” de la presencia-vuelta-sobre-sí.

¹⁹ El oído y lo sonoro no reciben por tanto un privilegio en el sentido rígido del término, aunque extraen de todo ello una particularidad notable. En cierto sentido -es preciso decidirse volverlo a decir- todos los registros sensibles componen este acceso al “sí-mismo” (es decir también al “sentido”). Pero el hecho de que sean muchos -y sin totalización posible- marca de entrada a ese mismo acceso con una difracción interna, la cual a su vez quizás se deja analizar en términos de reenvíos, de ecos, de resonancias, y también de ritmos. Habrá que prolongar en otra parte este análisis que desemboca también, se entiende por qué, sobre aquel de la pluralidad de las artes (cf. Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Paris, Galilée, nueva edición aumentada, 2001, en particular “Les arts se font les uns contre les autres”).

²⁰ Pues conviene reservar la posibilidad, interrogada por Heidegger, de una transitividad del verbo “ser”.

El presente sonoro es de entrada el hecho de un espacio-tiempo: él se propaga en el espacio o incluso abre un espacio que es el suyo, el espaciamento mismo de su resonancia, su dilatación y su reverberación. Este espacio mismo es de entrada omnidimensional y transversal a todos los espacios; siempre se ha remarcado mucho la expansión del sonido a través de los obstáculos, su propiedad de penetración y de ubicuidad²¹.

El sonido no tiene cara oculta²², está todo delante detrás y afuera adentro, *sentido patas arriba* [*sens dessus dessous*] en relación con la lógica más general de la presencia como parecer, como fenomenalidad o como manifestación y, así pues, como cara visible de una presencia subsistente en sí. En él vacila algo del esquema teórico e intencional regulado sobre la óptica. Escuchar es entrar en esta espacialidad por la cual, *al mismo tiempo*, estoy penetrado. Pues ella se abre, tanto en mí como alrededor de mí; ella me abre tanto en mí como al afuera, y es así por medio de una doble, cuádruple o séxtuple abertura que puede tener lugar un “sí-mismo”²³. Estar a la escucha es estar *al mismo tiempo* afuera y adentro, el estar abierto *del* afuera y *del* adentro, de uno al otro y de uno en el otro. La escucha formaría de este modo la singularidad sensible que sostendría del modo más ostensivo la condición sensible o sensitiva (*aistética*) como tal: el reparto de un adentro/afuera, división y participación, desconexión y contagio. “Aquí, el tiempo se hace espacio”, hace cantar Wagner en *Parsifal*²⁴.

En esta presencia abierta y sobre todo abriente, en la separación y en la expansión acústicas, la escucha tiene lugar *al mismo tiempo* que el acontecimiento sonoro²⁵, según una disposición claramente distinta de aquella de la visión (por la cual, después de todo tampoco hay “acontecimiento” visual o luminoso en un sentido

²¹ En particular se remitirá a Erwin Strauss, *Le Sens des sens*, tr. G. Thines y J.-P. Legrand, Grenoble, Jérôme Million, 1989, p. 602 sigs.

²² Cf. “Musique” en Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, Paris, Galilée, 1993, p. 135.

²³ Pese a sus proximidades, no sería del todo posible aplicar dicha descripción a otros modos de penetración como el olor y el sabor, y menos aún a la penetración luminosa.

²⁴ Acto I, escena I, Gurnemanz: “*Du siehst, mein Sohn, / zum Raum wird hier die Zeit*”, en el momento en que el decorado pasa desde el afuera del bosque hacia el interior de la sala del Graal, en una gran subida de la orquesta donde se repiten los temas mayores de la obra.

²⁵ Cf. Erwin Strauss, *Le Sens des sens*, *op. cit.* Cf. también en la exposición de Michel Chion que escuché en el mismo coloquio del IRCAM, los temas de la imposibilidad de un *retroceso* y de un *acercamiento* del objeto sonoro, a diferencia del objeto visible, o de la imposibilidad de una *vista de conjunto*, dado que el objeto sonoro tiene cierta duración.

totalmente idéntico del término. La presencia visual ya está allí disponible antes que yo la vea; la presencia sonora *llega*: ella comporta un *ataque*, como dicen los músicos y los acústicos). Y con mucha frecuencia, los cuerpos animales, y el cuerpo humano en particular, no están organizados para interrumpir a voluntad la venida sonora, como se lo ha hecho notar bastante seguido. “Las orejas no tienen párpados” es un antiguo tema retomado frecuentemente²⁶. Además, el sonido que penetra por el oído propaga algo de sus efectos a través de todo el cuerpo, cuestión que no se podría decir de modo equivalente a propósito del signo visual. Y si se nota también que “aquel que emite un sonido entiende el sonido que emite”, se subraya con ello que la emisión sonora animal es inevitablemente también (aún ahí, con la mayor frecuencia) su propia recepción.

Un *sonido* pone en estado de cuasi-presencia a todo el sistema de *sonidos* -y eso es lo que primitivamente distingue al *sonido* del *ruido*. El *ruido* da ideas de las causas que lo producen, de disposiciones de acción, de reflejos -pero no proporciona el estado de inminencia de una familia de sensaciones intrínseca²⁷.

De todos modos, desde que está presente lo sonoro es omnipresente, y su presencia nunca es simple ser-ahí o estado de cosas, sino que es siempre y a la vez avanzada, penetración, insistencia, obsesión o posesión, al mismo tiempo que presencia “en rebote²⁸”, en reemisión de un elemento a otro, sea que esté entre el emisor y el receptor, o en uno o en el otro, o, finalmente y sobre todo, entre el sonido y el mismo sonido: en este entre o antro del sonido donde propiamente está aquello que resuena según el registro de lo que la acústica distingue como sus componentes (altura, duración, intensidad, ataque, sordos armónicos, sonidos parciales, ruidos de fondo, etc.) y cuya característica mas importante es la de no solamente formar los resultados de una descomposición abstracta del fenómeno concreto, sino también de realmente *ejecutar* los unos contra los otros *en* ese fenómeno, de tal suerte que el sonido suena o resuena siempre más acá de una oposición simple entre consonancia y disonancia, que está hecha

²⁶ En este enunciado preciso, por Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996, p. 107.

²⁷ Paul Valéry, *Cahiers II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 974.

²⁸ *Ibid.*, p. 68.

de un acorde y de un desacuerdo íntimo entre sus partes. Que está hecha, y quizás es preciso terminar por decirlo, *del acuerdo discordante que regula lo íntimo como tal...* (Sin olvidar, aunque sin poder decirlo con propiedad, la parte tan singular que, en la escucha, juega aquello que se denomina “otoemisiones acústicas”, producidas por el oído interno de quien escucha: los sonidos oto- o auto-producidos que vienen a mezclarse con los sonidos recibidos, para recibirlos...)

Toda la presencia sonora está así hecha de un complejo de remisiones cuya nube es la resonancia o la “sonancia” del sonido, expresión que debe ser entendida -entender y escuchar- tanto de lado del sonido mismo o de su emisión, como de lado de su recepción o de su escucha: precisamente “suena” de un lado a otro. Allí donde la presencia visible o táctil se mantiene en un “al mismo tiempo” inmóvil, la presencia sonora es un “al mismo tiempo” esencialmente móvil, vibrando en un ir-y-venir entre la fuente y el oído, a través del espacio abierto²⁹; presencia de presencia antes que pura presencia. Se podría proponer: hay lo *simultáneo* de lo visible y lo *contemporáneo* de lo audible.

Esta presencia está entonces siempre en el reenvío y el reencuentro. Ella *se* remite a *sí misma*, se reencuentra o, mejor aún, se hace contra sí misma, en contra de sí y lo hace demasiado cerca*. Ella es co-presencia o incluso “presencia en presencia”, si puede decirse así. Pero por eso mismo ella no consiste en un ser-ahí-presente, en un ser estable y puesto. Ella no está, sin embargo, en otra parte o ausente; antes que eso, ella estaría en ese rebote o puesta en marcha del “ahí”, que hace del lugar sonoro (“sonorizado”, estaríamos tentados de decir, empalmado sobre el sonido), un lugar-vuelto-sobre-sí, un lugar *como* relación con-sigo, como tener-lugar de un sí-mismo, un lugar vibrante como el diapasón de un sujeto o, mejor aún, como un diapasón-sujeto. (¿El sujeto, un diapasón? ¿Cada sujeto, un diapasón regulado de un modo diferente? Regulado sobre sí mismo, ¿pero sin una frecuencia conocida?)

²⁹ O bien, para insistir todavía sobre la singular comunidad de “sentidos”: la dimensión “sonora” sería la dinámica de un ir-y-venir, que también se manifiesta, aunque de otro modo, en la intensidad visual o táctil -la dimensión “visual” sería la evidencia del aspecto o de la forma, la dimensión “táctil” sería aquella de la impresión del grano. Cada una se manifiesta también, pero de otro modo, en una cierta intensidad o modalidad de las otras.

tout contre

Aquí habría que detenerse extensamente sobre el ritmo. Éste no es otra cosa que el tiempo del tiempo, el estremecimiento del tiempo mismo en la acuñación de un presente, que lo presenta desuniéndolo de sí mismo, desprendiéndolo de su simple *estancia* para volverlo *escansión* (subida, alza del pie que escande) y *cadencia* (caída, pasaje del pie al descanso). De este modo, el ritmo desune la sucesión de la linealidad de la secuencia o de la duración; pliega el tiempo para darlo al tiempo mismo, y de esta manera pliega y despliega un “sí-mismo”. Si la temporalidad es la dimensión del sujeto (desde san Agustín, Kant, Husserl y Heidegger), es porque ella define al sujeto como eso que *se* separa, no solamente del otro o del puro “ahí”, sino también de sí mismo; en tanto que *se* espera y que *se* retiene, en tanto que (se) desea y que (se) olvida³⁰ retiene, repitiéndola, su propia unidad vacía y su unicidad proyectada o... arrojada³¹.

El lugar sonoro, el espacio y el lugar -y el tener-lugar- *en tanto que* sonoridad, no es entonces un lugar en donde el sujeto vendría a hacerse escuchar (como la sala de conciertos o el estudio en el cual entra el cantante, el instrumentista); por el contrario, se trata de un lugar que se vuelve un sujeto en la medida en que el sonido resuena en él (un poco en el modo, *mutatis mutandis*, en que la conformación arquitectónica de una sala de conciertos o de un estudio es engendrada por las necesidades y por las esperas de una finalidad acústica). Quizás es preciso comprender así al niño que nace con su primer grito, niño que es él mismo -su ser o su subjetividad- la expansión repentina de una caja de resonancia [*chambre d'écho*], de una nave donde a la vez se retiene aquello que lo arranca y lo llama, poniendo en vibración una columna de aire, de carne, que suena en sus desembocaduras: cuerpo y alma de *un* alguien nuevo, singular. Uno que viene a sí mismo escuchándose dirigir la palabra *tal como* escuchándose gritar (¿responder al otro? ¿llamarlo?) o cantar, siempre cada vez, bajo cada palabra, gritando o cantando, *exclamándose* como lo hace al venir al mundo.

³⁰ Esta constitución rítmica del “sí-mismo” se puede apuntalar con mayor precisión con Nicolas Abraham, *Rythmes*, Paris, Flammarion, 1999.

³¹ Cf. los análisis de la retención primaria y del “yo” kantiano que lleva a cabo Bernard Stiegler en *La Technique et le temps, 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Galilée, 2001.

La puesta en marcha del lugar es idénticamente aquella del instante presente. Lo que sustrae el presente sonoro a la puntualidad negativa y cronométrica del presente puro y simple (tiempo no plegado, sin intervalo, no modulado) es que este tiempo de la suma sucesiva de presentes es *al mismo tiempo* el reanudamiento de un presente (ya) pasado y la reactivación de un presente (aún) por venir. Es en este sentido que se puede decir, por ejemplo: “No hay tiempo físico en música³².”

Habría que recordar aquí todo el análisis husserliano del tiempo, pero conduciéndolo a la magistral relectura que proporciona Gérard Granel³³. Si es perdonable esquematizarlo a ultranza, recordaremos únicamente lo siguiente: para describir la conciencia del tiempo, Husserl emplea el paradigma de la escucha de una melodía³⁴. Él analiza cómo el presente de esta percepción es un presente formado por el recubrimiento, en él o sobre él, de la impresión presente y de la retención de la impresión pasada, abriendo hacia delante sobre la impresión por venir. Por consiguiente, un presente no instantáneo, pero en sí mismo diferencial. La melodía deviene de este modo la matriz de un pensamiento de la unidad *de y en* la diversidad -incluso en la divergencia o en la “divorcidad” (separación según sentidos inversos)- y también de una diversidad o divergencia *de y en* la unidad. Ciertamente no hay nada azaroso en el hecho de que la música, y más precisamente su escucha, viene a sostener y a exponer una primera captura de la unidad en la diferencia y de esta última en la primera. La unidad de la unidad y de la diferencia, de la continuación de la melodía y de su modulación, de su aire y de sus notas, si se puede decir así, se efectúa en lo que Husserl llama el “presente viviente”. Este presente es el *ahora* de un sujeto que, en primera o última instancia, da su presencia al presente, o su presente a la presencia. En los términos que empleo aquí, diría que el “presente viviente” resuena o que él mismo no es más que resonancia: resonancia de una en otra de las instancias o estancias del instante.

³² Declaración del director de orquesta Sergiu Celibidache, escuchada en la radio (octubre 1999). A menos que no se deba modificar esa declaración para decir que, aun cuando se trate del tiempo medido con la mayor sequedad posible, no hay tiempo físico que no sea ya cadencia estrictamente monótona e incluso timbre como simple arrugamiento del silencio: la singular lógica sensible del *tic-tac* es que el sonido idéntico, sin la variación imaginada del “i” al “a” en esta onomatopeya, difiere sin embargo de sí misma o difiere su identidad.

³³ *Le sens du temps et de la perception chez E. Husserl*, Paris, Gallimard, 1968.

³⁴ Desde luego, también se podría y se debería hacer hincapié en la selección de la melodía, separada de otros valores sonoros y musicales (armonía, timbre, intensidad).

Ahora bien, Granel hace surgir en este punto su objeción, de cuño heideggeriano. Para este análisis la diferencia ha sido explícitamente asignada como unidad que “la mirada fenomenológica ha hecho *resultar*³⁵” y, también, la unidad y la diversidad aprehendidas o pronunciadas *como tales*. La intencionalidad fenomenológica se desvía así de lo que sin embargo ella avistaba: la “retirada” original de cada rasgo, unidad y diversidad, que no se ofrece *como tal* sino que por el contrario se sumerge en lo que Granel denomina “lo Tácito” o “la diferencia silenciosa que prolifera en todo lo percibido”. Para Granel, esto no es ninguna otra cosa que la retirada, la fugitividad y el pudor del ser en su sentido heideggeriano. Ahora bien, este sentido -para agregar una palabra más al texto de Granel- es el sentido transitivo del verbo “ser³⁶”, según el cual el ser “es el ente” en un modo transitivo (que sin embargo no es un “hacer” ni ninguna operación...). Un sentido, por consiguiente, imposible de entender/comprender, un sentido insignificable, pero que, quizás, se deja... escuchar. Olvidadizo de esta retirada del ser, Husserl, según Granel, perpetúa el “olvido del ser” en el sentido de Heidegger, y lo hace en la medida misma en que no tiende el oído hacia la resonancia musical sino que la convierte por anticipado en objeto configurado por la intención. El sonido (y/o el sentido) sería lo que en primer lugar no es avistado. No sería, en primer lugar, “intencionado”; por el contrario, sería el sonido lo que pondría en tensión, o bien bajo tensión, a su sujeto que no lo habría precedido de una intención.

En este caso, habría que decir -aunque sea sobrepasando el propósito de Granel- que la música (sino acaso el sonido en general) no es exactamente un fenómeno, es decir, no compete a una lógica de la manifestación. Pero ella compete a otra lógica, que siempre en el siguiente sentido preciso habría que denominar una lógica de la evocación: mientras que la manifestación trae la presencia al mundo, la evocación llama (convoca, invoca) la presencia a sí misma. Ella no la establece, ni tampoco la supone establecida. La evocación anticipa la venida de la presencia y retiene su partida, permaneciendo ella misma suspendida y tendida entre ambas: tiempo y sonoridad, sonoridad como tiempo y

³⁵ *Le sens du temps et de la perception chez E. Husserl, op. cit.*, p. 118.

³⁶ *Cf. supra*, n. 2, p. 31.

como sentido³⁷. Evocación: llamada y, en la llamada, aliento, exhalación, inspiración y expiración. En *appellare* no existe primeramente la idea de “nombrar”, sino aquella de un empujón, de una impulsión.

Siguiendo a Granel, el ascenso supra-fenomenológico -es decir, ontológico, siempre en el sentido según el cual el ser difiere continuamente de todo ser-aquí-y-ahora- es el ascenso de la melodía hacia el silencio que la declara al callar la unidad de su unidad y de su diferencia. Lo cual no quiere decir que únicamente siempre diferente de eso, sino que no deja de diferir esta diferencia misma: no la deja identificarse entre dos identidades, puesto que es lo difiriente, indiferente a la identidad y a la diferencia.

Propongo transcribirlo diciendo que se trata de remontar o de abrirse a la resonancia del ser o al ser como resonancia. En efecto, el “silencio” no debe *entenderse* aquí como una privación sino como una disposición a la resonancia: un poco -o sea, exactamente...- a la manera en que en una condición de silencio perfecto se escucha resonar al propio cuerpo, su aliento, su corazón y toda su caverna resonante³⁸. Se trata entonces de remontar desde el sujeto fenomenológico, desde el punto de vista intencional, hacia un sujeto resonante, hacia el espaciamiento intensivo de un rebote que no se acaba en ningún retorno en sí sin enseguida lanzar una llamada en eco a este mismo sí-mismo. Mientras que el sujeto de la intención está siempre-ya dado, puesto en sí sobre su *punto de vista*, el sujeto de la escucha está siempre aún por venir, espaciado, atravesado y llamado por sí mismo, *sonado* por sí mismo, si puedo permitirme todos los juegos de palabras, incluso triviales, que aquí sugiere la lengua francesa³⁹. Aunque

³⁷ Como evitar notar que la etimología de *sonare*, en un grupo semántico del sonido o del ruido, no puede estar separada de otro grupo onomatopéyico (donde el sonido da el sentido...) del cual *susurrus* (zumbido, murmullo) es el primer representante (“palabra expresiva”, precisan Ernout y Meillet, en la cual “el redoblamiento y la geminación de la letra *r* son dos rasgos característicos”, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 670). ¿Y cómo no agregar que la misma palabra “palabra” viene de *mutum*, que designa un sonido privado de sentido, el *murmullo* emitido al repetir la sílaba *mu*? (Y para el griego *sigé*, “silencio”, se propone también a veces partir de una “sílabla expresiva *si-*”, como para *sitta*, que es una llamada de pastor...). Si la diferencia silenciosa se retira al seno de la música, ¿acaso el sonido privado de sentido no se retira al seno (pero no *del* seno) de la palabra considerada como querer-decir? La música no es el origen del lenguaje, como se lo ha querido pensar tan frecuentemente, sino aquello que se retira y que se abisma en él.

³⁸ En la caverna de Platón no hay más que sombras de objetos que pasean por fuera. También está el eco de las voces de sus portadores, detalle que se olvida con mucha frecuencia en tanto es abandonado rápidamente por Platón mismo en beneficio exclusivo del esquema visual y luminoso.

³⁹ Para los alófonos: “sonar” puede querer decir en argot “aturdir”, “poner K.O.” y también “llamar con una campanilla” como en otro tiempo se hacía con un empleado doméstico; por otra parte, “sonar” ha

Granel no lo haya declarado formalmente, el paso que quiere franquear, trabajando en el cuerpo de la descripción husserliana y del orden fenomenológico, hasta la retirada y el recelo ontológicos, no es un paso que transite, por accidente, de la mirada a la escucha. En algún sentido, vuelve a sugerir que Husserl persiste en “ver” la melodía en lugar de escucharla...

El sujeto de la escucha o el sujeto a la escucha (pero también aquel que está “sujeto a escucha” en el sentido en que puede estar “sujeto a” un problema, una afección o una crisis) no es un sujeto fenomenológico, es decir, no es un sujeto filosófico. En definitiva, no es quizás ningún sujeto, salvo el lugar de la tensión y del rebote infinitos de la resonancia, la amplitud del despliegue sonoro y lo tenue de su repliegue simultáneo -por el cual se modula una voz en la que al retirarse vibra lo singular de un grito, de una llamada o de un canto (una “voz”. Es preciso comprender lo que suena de una garganta humana sin ser lenguaje, o que sale de un gran animal o de un instrumento sea cual sea, incluso del viento en las ramas: el murmullo al cual tendemos o prestamos oídos⁴⁰).

Interludio: música mítica*

Cobrar la palabra: “palabra” [*mot*], de *mutum*, su emisión privada de sentido, un ruido producido que hace *mu*.

Mutmut facere: murmurar, rezongar – *muzô*, hacer *mu*, *mu*, decir la *m*.

tenido en francés antiguo el sentido de “tocar” (un instrumento de música) y de “pronunciar” (una palabra), así como “contar en un poema” (de manera acentuada, brillante) o incluso “significar, hacer entender un sentido” antes de restringir su acepción, como hoy en día, a “soltar un sonido”, “retumbar”, “resonar”.

⁴⁰ Cf. Giorgio Agamben, “La recherche de la voix dans le langage, c’est cela la pensée”, *La fine del pensiero, Le Nouveau Commerce*, n° 53-54, Paris, 1982.

· La primera parte de este texto fue escrita para un libro de artista de Susanna Fritscher, titulado *Mmmmmmm*, Paris, Éditions Au Figuré, 2000. La segunda parte le fue agregada para su publicación como contribución a “Derrida lector”, número especial (38, 1-2) preparado por Ginette Michaux y Georges Leroux, *Études françaises*, Presses de l’Université de Montreal, 2001.

No decir palabra: precisamente *m* o *mu*, *muttio*, *mugio*, mugir, *mûnjami*, *mojami*.

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

Ruido cercano: *mormurô*, *marmarah*, *murméti*, *murmeln*, murmullo.

Falso origen cercano: *mous*, moción, movimiento de los labios, emoción.

Refunfuñar, mascullar, falsear, musitar, rezongar, cuchichear, rechinar, gruñir.

Entre los labios, *mulla*, abertura de los labios, *Mund*, *Maul*, boca, hocico.

Palabra a palabra, *muhen*, hacer *muh*, muuu, mugir.

Mund, *mouth* – *mucken*, *mokken*, *mockery*, burlar.

Münden, abrirse, destapar, verterse.

Muô, cerrarse, *musès*, *mustikos*, misterio (no revelar).

Motete: poema o canto.

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

Mmmmmmmmm.

En Ougarit la Fenicia, *Mot*, dios de la cosecha, muere sobre el campo con las espigas, para renacer en la próxima cosecha. Dios del grano y de la muerte.

Mmmmmmm se continúa: repite su murmullo, boca cerrada, tampoco ôm, la sílaba santa que abre la joya en la flor del loto de la meditación que se vacía de sí misma. Tampoco se trata de aquel sordo proferir en el cual Hegel entendía la falta de articulación entre vocal y consonante, similar tanto a la falta de una noche donde todas los gatos son negros, como también a una luz cegadora; similar, sí, al maullido de los gatos en la noche, similar a eso indistinto en donde el concepto pierde su propia diferenciación, en la que consiste por entero; parecido, eso sí, a la estela que la retirada del concepto deja en el aire o sobre el papel, por un desvanecimiento de la diferencia que no produce identidad, sino el zumbido, el mascullar y el borborigmo de la consonante que únicamente resuena, sin articular ninguna voz. Mmmmmmm resuena con anterioridad a la voz, en la garganta, apenas entreabriendo los labios del fondo de la boca, sin movimiento de lengua, certera columna de aire que empuja en la cavidad sonora desde el pecho, a la caverna de la boca que no habla. Ni voz, ni escritura, ni palabra, ni grito, sino susurro trascendental, condición de toda palabra y de todo silencio, arquía glótica en la cual yo doy un estertor y un vagido, agonía y nacimiento, yo tataréo y rujo, canción, gozo y sufrimiento, palabra inmóvil, palabra momificada, monotonía donde se resalta y se amplifica la polifonía que se alza desde el fondo del vientre, un misterio de emoción, la unión sustancial del alma y el cuerpo, del cuerpo y del almmmma.

De este modo habremos establecido que la escucha (se) abre a la resonancia y que la resonancia (se) abre al sí-mismo. O sea, que a la vez se abre a sí mismo (al cuerpo resonante, a su vibración) y al sí-mismo (al ser, en tanto que su ser se pone él mismo en juego). Ahora bien, una puesta en juego, es decir, la remisión de una presencia a otra cosa distinta de ella o a una ausencia de cosa, la remisión de un *aquí* a un *otra parte*, de

un *dato* a un *don*, y siempre, en cierta manera, de *algo* a *nada* (a la *res* de “nada”): a esto se denomina el sentido, o sentido.

Así pues, el oyente* (si es que puedo llamarlo así) está tendido para acabar en el sentido (antes que tendido hacia, intencionalmente), o bien está ofrecido, expuesto consentido. (Por otra parte y para volverlo a repetir, considerada así la escucha envuelve la unidad y la disparidad de las disposiciones sensoriales. La escucha hace resonar entre éstas a los registros sensibles y al registro inteligible⁴¹, trátase de consonancia o disonancia, aun cuando sea sinfonía o *Klangfarbenmelodie*, aun cuando sea por igual eufonía o cacofonía, o alguna otra relación de resolución o de tensión.)

El sentido se abre en el silencio. No se trata sin embargo de conducir hacia el silencio como si se tratase del misterio de lo sonoro, como a la sublimidad inefable que siempre con demasiada rapidez ha sido atribuida a lo musical para darlo a entender como un sentido absoluto (al menos según una tradición nacida con el romanticismo, pero que ciertamente no es ajena a la historia del *sentido* y de su verdad en Occidente, si no acaso también en otra parte). Antes que eso, se trata, debe tratarse finalmente, de *escuchar* este silencio del sentido. Esta fórmula no es una facilismo verbal. La escucha debe ser examinada -ella misma auscultada- en lo más vivo o en lo más ceñido de su tensión y de su penetración. La oreja está tendida por o según sentido. Quizás es preciso decir que, desde ya, su tensión es o tiene sentido, desde los ruidos y los gritos que le señalan al animal de los peligros o del sexo, y hasta la escucha analítica que después de todo no es más que una figuración o funcionalización de la escucha, en tanto se haya dispuesta al afecto y no únicamente al concepto (que compete solamente al entender), tal como siempre puede entrar en juego (o “analizar”), e incluso en una conversación, en una sala de clases o en una sala de audiencias. La escucha aparece entonces como la extracción, la elaboración y la intensificación de la disposición más tensa del “sentido auditivo”. (La escucha musical designa, a fin de cuentas, a la música misma, la música que, ante todo, *se escucha*, sea ella escrita o no, y que, en el caso de ser escrita, se escucha desde su composición hasta su ejecución. Ella *se escucha* según las diferentes

auricular

⁴¹ No obstante también repito incansablemente que cada “sentido” juega este rol, a su vez y al mismo tiempo...

flexiones posibles de la expresión. Ella está hecha para ser escuchada, pero ella es antes que nada, en sí, escucha de sí misma.)

Esta profunda disposición -dispuesta, en efecto, según la profundidad de una caja de resonancia que no es otra que el cuerpo de lado a lado- es una relación con el sentido y una tensión hacia él: pero hacia él totalmente antes de la significación, sentido en estado naciente, en un estado de remisión para el cual no está dado el fin de dicha remisión (el concepto, la idea, la información) y, así pues, en un estado de reenvío sin fin, como un eco que se reanuda él mismo y que no es nada más que este reanudamiento que va en *decrecendo*, incluso *moriendo*⁴². Estar a la escucha es estar dispuesto a la incisión del sentido, y entonces así, al mismo tiempo, a una cortadura, a un corte en la indiferencia in-sensata, y a una reserva anterior y posterior a toda puntuación significativa. En la separación de la incisión resuena el *ataque* del sentido, y dicha expresión no sería una metáfora: el principio del sentido, su posibilidad y su desencadenamiento, su dirección, quizás nunca ha tenido lugar en otra parte que no sea en un ataque sonoro; un frotamiento, una pinchadura o el chirrido de un efecto de garganta, un borborigmo, un crujido, una estridencia en donde sopla una materia pensante que murmura, abierta en la división de su resonancia. Todavía una vez más: el grito naciente, el nacimiento del grito -llamada o lamento, canto, estiramiento de sí mismo, y hasta su último murmullo.

De ese modo, antes de un decir, resuena un “querer-decir” al cual no es preciso darle de antemano el valor de una voluntad, sino más bien el valor incoativo de un alzamiento articulario que profiere todavía sin intención y sin visión de significación; éstos serían imposibles sin este alzamiento, que se asemejaría quizás a esos impulsos por hablar cuando no se tiene nada propiamente que enunciar -haciendo el amor, sufriendo-, o que sería “una enunciación sin enunciado”, como dice Bernard Baas en un comentario consagrado a la “voz” según Lacan⁴³.

⁴² Pero *moriendo* no es terminando: es infinitizando. Por supuesto pienso también en el libro al cual Roger Laporte dio ese título, pero también en el *morir* tal como lo entiende Blanchot, es decir, en tanto que escribir, el cual designa desde entonces a la palabra (el sentido del sonido) como resonancia infinita (el sonido del sentido).

⁴³ *De la chose à l'objet*, Lovaina, Peeters/Paris, Vrin, 1999, p. 149 *sq.*

Al seguir este comentario somos conducidos una vez más hacia una radicalización de la “voz fenomenológica” reconocida por Derrida en Husserl. Además de esto, una vez más e incluso en una veta totalmente distinta de aquellas de Derrida, de Granel y de Lacoue-Labarthe, lo que aquí se toca concierne a la originariedad de una diferencia en el sujeto o, mejor aún, de una diferencia considerada como sujeto del sujeto: de una diferencia que no se contenta con dividir o con diferir la unidad supuestamente primera (gesto perfectamente clásico desde Kant), sino que ella misma (en la identidad, pues, de la diferencia que es: medio a medio en su separación) no es otra cosa que el reenvío *a sí* en el que el sí-mismo se sostiene, pero que se sostiene solamente en una dehiscencia o en un diferencial *de sí* (se sostiene, entonces, desfalleciendo, se deja sostener por otra parte).

Lacan denomina a la voz “la alteridad de lo que se dice”: aquello que, en lo dicho⁴⁴, es otro que lo dicho, en cierto sentido lo no-dicho o el silencio, pero también el decir mismo, e incluso ese silencio que se dice como espacio en el cual “me entiendo a mí mismo” cuando aprehendo significaciones, cuando las entiendo venir del otro o de mi pensamiento (es lo mismo). En efecto, únicamente puedo entenderlas si las escucho resonar “en mí”. Así pensada, la alteridad en relación con lo “dicho” de la “voz” es entonces, en efecto, menos aquella de un no-dicho que aquella de un no-decir en el decir o del decir mismo, en donde el decir puede retumbar y así propiamente decir. Lacan precisa: “La voz, en tanto que se distingue de las sonoridades [...] resuena⁴⁵”, con lo cual Lacan quiere mantenerla distinta de las sonoridades hablantes (significantes).

Pero la “pura resonancia” (como entonces la denomina Baas) es todavía una sonoridad o, si se prefiere, una archi-sonoridad: según su “pureza” (tomada en su valor

⁴⁴ En un sentido, se trata entonces del “decir”, pero el “decir” como no-dicho y también como no-diciendo: haciendo ruido, zumbando... (Por otra parte, la pareja del “decir” y de lo “dicho” conduciría inevitablemente a atravesar un conocido tema de Lévinas, asociado por él al tema de la “voz del silencio” (por ejemplo, *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*, La Haya, M. Nijhoff, 1978, p. 172). La cuestión de las relaciones entre visión, audición y el tocar, en Lévinas ameritaría que uno se detuviera en ella (cf. Edith Wyschogrod, “*Doing before hearing: on the primacy of touch*”, en *Textes pour Emmanuel Lévinas*, Paris, Jean-Michel Place, 1980). Ese sería sin duda un caso notable de las complicaciones y de los límites que encuentra toda puesta en precedencia de un régimen sensible (en todos los sentidos de “sentido”, comprendido el “sentido” del hacer): lo sensible sólo se deja abordar por su singularidad plural, según la cual sólo él “tiene sentido”.

⁴⁵ Bernard Baas, *De la chose à l’objet*, op. cit., p. 197.

kantiano), ella no solamente es un trascendental no sensible de la sonoridad significativa, sino también, según su “resonancia” (que constituye su naturaleza), una “materialidad sonora, una vibración que anima tanto al aparato auditivo como al aparato fonador y, más aún, que comprende todos los lugares somáticos en donde resuena la voz fenoménica (la pulsación rítmica, la contracción o la relajación muscular, la amplificación respiratoria, el enfriamiento epidérmico..., todo aquello que recientemente se denomina, con mayor o menor confusión, las manifestaciones del “cuerpo hablante”)⁴⁶”. De este modo, también la resonancia trascendental es incorporada, e incluso, con todo rigor, ella no es sino esa incorporación (que mejor cabría llamar: la abertura de un cuerpo). La posibilidad del sentido se identifica con la posibilidad de la resonancia, o sea, de la sonoridad misma. Más precisamente: la posibilidad sensata del sentido (o, si se quiere, la condición trascendental de la significancia, sin la cual no habría ningún sentido) se recubre con la posibilidad resonante del sonido. Es decir, en definitiva, con la posibilidad del eco o de una reemisión del sonido a sí mismo en sí mismo⁴⁷.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 217-218.

⁴⁷ Una vez más no se trata de que esta reverberación esté ausente de otros regímenes sensibles; por el contrario, ella los constituye a todos (puede decirse que un color o un grano también “resuenan”). Pero la sonoridad, en última instancia, no es *más que* su reverberación: como si ella no plantease, no destituyese una cualidad consistente como el color o el grano; también se recurre a los nombres de estas cualidades para hablar de lo sonoro (de su color o de su grano, entre cientos de otras metáforas). Es quizás en este sentido en que hay que entender cuando Schelling escribe que si todo arte es una penetración del verbo divino en la finitud del mundo, en las artes plásticas el verbo se presenta petrificado, mientras que en la música “lo viviente sumergido en la muerte -el verbo pronunciado al interior de lo finito- todavía es perceptible como sonido [*Klang* o “resonancia”]” (*Philosophie der Kunst*, §73). Sin embargo, para Schelling esto no es aún la cúspide del arte, la cual sólo puede estar en el lenguaje, en donde el verbo permanece infinitamente pronunciado y que, no obstante, se indica privilegiadamente en el elemento sonoro, pues es gracias a éste último que se efectúa en el mundo el acto de afirmación que es aquel del verbo divino (si puedo resumir así las consideraciones que finalizan la *filosofía del arte* tal como lo conocemos). Es imposible no notar el círculo: a partir del motivo del “verbo”, Dios es designado como originalmente hablante, lo que confiere a la palabra (distinguida por Schelling con mucha precisión de un lenguaje de gestos) el privilegio completamente natural, si puedo decirlo, de ser su eco, resonancia de la pura sonoridad original y, así pues, resonancia de una resonancia de/en el origen. Un círculo del sentido y del sonido está planteado desde el principio, y sin duda marca una época hasta nosotros, a través del romanticismo musical, Schopenhauer, y luego Nietzsche. Si me detengo brevemente a señalarlo, es porque debe ser muy claro que todo el análisis que propongo, con los trazos que tomo de Granel, Lacoue-Labarthe, Baas y Lacan, *corre el riesgo a cada instante de no distinguirse de dicho círculo típicamente metafísico* que opera, al mismo tiempo, nada menos que la resolución de la presencia vuelta sobre sí misma, y aquella de la sensibilidad de lo inteligible y de la inteligibilidad de lo sensible. (En Hegel encontramos una figura análoga de dicho círculo: “El oído, sin volcarse prácticamente hacia los objetos, percibe el resultado de ese temblor interior del cuerpo por el cual se manifiesta [...] una primera idealidad que viene del alma.” (“La musique”, introducción, *Esthétique*, p. 322 de la traducción de S. Jankélévitch,

El sentido es en primer lugar el rebote del sonido, rebote coextensivo a todo el pliegue/despliegue de la presencia y del presente que constituye o que abre lo sensible como tal, y que abre en él al exponente sonoro: la separación vibrante de un *sentido* en algún sentido que se lo entienda. Pero esto además significa que el sentido no consiste primeramente en una intención significativa, sino que antes de eso consiste en una escucha donde sólo viene a resonar la resonancia (sin perjuicio de que esta escucha sea indiferentemente aquella de la resonancia en sí misma, o aquella de un auditor para el caso de una fuente sonora: en la resonancia hay una fuente y su recepción...). El sentido me llega mucho antes de partir de mí, y no me llega sino partiendo del mismo movimiento. O más aún: no hay “sujeto” (lo que siempre quiere decir: “sujeto de un sentido”) sino resonando, respondiendo a un impulso, a una llamada, a una convocatoria de sentido.

A partir de allí me gustaría llegar un poco más allá para ir nuevamente hacia a la música, más allá de lo sonoro abstracto⁴⁸. Para ello conviene ir resueltamente hasta el final de lo que está implicado en esto, sin dejarse limitar por una primacía del lenguaje y de la significación que permanece tributaria de toda una prevalencia onto-teológica e incluso de aquello que bien puede denominarse *anestesia* o *apatía* filosófica⁴⁹. En tal caso, ir hasta el final quiere decir lo siguiente:

Paris, Flammarion, 1979, vol. IV, p. 322, y p. 122 del vol. III de la traducción de J.-P. Lefèvre y V. von Schenk, Paris, Aubier, 1997, que incluye un error en esta frase.) Y de hecho, aquí nos encontramos en el punto en el cual, simultáneamente, se juega una doble tensión de la presencia que para estar consigo sale sin fin de sí misma, y otra doble tensión de lo empírico y de lo trascendental, una experiencia de los sentidos que depende de una postulación onto-teológica, la cual a su vez depende de posturas sensibles, y además una doble tensión de la *mimesis*, tanto el sonido como imagen del sentido como el sentido como eco del sonido... por lo menos, para enunciar el asunto en el léxico de estas determinaciones y de sus oposiciones. No busco evitar ni relevar todas estas ambivalencias: me contento con darlas a entender.

⁴⁸ Baas mismo habla de ello (después de todo, él es tanto músico como filósofo). Sin embargo, lo hace citando a Lévi-Strauss, quien coloca a la música en dependencia con el lenguaje, diciendo de una manera bastante schellingiana que la música es “el lenguaje menos el sentido” (*De la chose à l’objet, op. cit.*, p. 196). No tanto en oposición a esto, sino paralelamente, sostendré que hay que hacer resonar dicho enunciado en este otro: “La música es el sentido menos el lenguaje.” Pero quizás, a fin de cuentas, “sentido” no tenga el mismo sentido en uno y en otro caso -y el sentido en general quizás sólo sea aquello que es al separarse de sí mismo. Para remontar hacia un *etymon* hipotético de “sentido”: ¿no evoca éste una familia de términos alrededor de la idea de caminar, de viajar? (Pero viajar no necesariamente es “tender hacia”; puede significar “pasarse”, errar. Visitar no es enfocar...)

⁴⁹ O aquello que Marie-Louise Mallet analiza bajo el nombre de “la noche del filósofo” en su libro esencial, *La Musique en respect*, Paris, Galilée, 2002.

- tratar la “pura resonancia” no únicamente como la condición, sino como el envío mismo y la abertura del sentido, como ultra-sentido [*outré-sens*] o sentido que va más allá de la significación,

- tratar al cuerpo, antes de cualquier distinción de lugares y de funciones de resonancia, como siendo por entero (y “sin órganos⁵⁰”) una caja o un tubo de resonancia del ultra-sentido (su “alma”, como se dice del tubo del cañón, o de la parte del violín que transmite las vibraciones entre la madera y su fondo, o aún del pequeño agujero del clarinete...),

- y de ahí, considerar al “sujeto” como aquello que es o que vibra a la escucha -o al eco- del ultra-sentido del cuerpo.

De cierta manera estas tres exigencias proporcionan como resultado el análisis precedente. Al mismo tiempo ellas abren una nueva cuestión: aún es preciso preguntarse en qué consiste aquello que acabamos de llamar la escucha del ultra-sentido, desde el momento en que se separa resueltamente de la perspectiva significativa como perspectiva final. Ahora bien, es preciso hacerlo si se quiere permanecer fiel no sólo al rechazo de la anestesia filosofante recién evocado, sino sobre todo a la exigencia que conlleva el doble motivo de la escucha y de la resonancia. Sin embargo, esta necesidad y esta fidelidad no sólo presentan su demanda al filósofo: ellas también la presentan a cualquiera que se enfrente a la interpretación de la música, y sea que este término de “interpretación” esté tomado en su sentido hermenéutico o en su sentido instrumental, y según el cual, precisamente, ninguno de estos sentidos abandona al otro.

(*Tocar* música es hacerla sonar y su sentido está en su resonancia (su composición está sometida o destinada a ello). Pero la música misma, para ser música, ejecuta los recursos de los cuerpos golpeados, frotados, pinchados y ella los pone en juego. De ella se puede decir que a la vez aquietta el ruido y que interpreta los ruidos: los hace sonar y tener sentido, no en tanto que ruidos de algo, sino en su propia resonancia.

⁵⁰ Según la expresión de Artaud retomada con tanta frecuencia por Deleuze: un cuerpo que no está organizado en vistas a un fin o a una función, cuerpo “desterritorializado”, cuerpo-potencia y no cuerpo-instrumento (o bien instrumento de música: lo que llevaría a preguntarse si acaso los instrumentos de música son verdaderamente “instrumentos” y no antes que eso cuerpos amplificadores, en execrecencia, en resonancia.

Sin duda alguna, se puede describir con términos semejantes aquello que hace la pintura con los colores de la “naturaleza”, y la escultura con las materias y las masas. Pero los términos de la descripción -la “interpretación”, el “juego”, la “resonancia interna”- no estarán tomados azarosamente de la música, y no tienen respaldos exactos en los otros registros. Lo que puede estar tomado de una potencia superior si se dice que lo musical interpreta las resonancias mutuas de los registros artísticos y/o sensibles (las “correspondencias” de Baudelaire). O bien todavía, que si cada registro está por igual en condiciones de interpretar dichas resonancias y la generalidad de la resonancia, él se interpreta a sí mismo cada vez musicalmente: de este modo podemos hablar de coloraciones mutuas o de frotamientos de artes o de sentidos en tanto que modalidades de una co-respondencia cuyo paradigma se mantiene sonoro...)

Si la *escucha* se distingue del *entender*, bien sea como su abertura (su ataque) o como su extremidad intensificada, es decir reabierta más allá de la comprensión (del sentido) y más allá de la armonía (del *acuerdo* o de la resolución en sentido musical), ello significa necesariamente que la escucha está a la escucha de algo distinto que el sentido, tomado en su sentido *significante*⁵¹.

Aquello de lo que ahora se trata ya es bien conocido a propósito de la escucha musical, es decir, también de aquello que a veces denominamos el sentido o la comprensión musical. Son innumerables los discursos que ya se han sostenido alrededor de la posibilidad/imposibilidad de un relato y/o de un discurso musical, tanto como alrededor de la relación/no-relación entre texto y música en el canto. Y, pese a dichos discursos, son también innumerables los testimonios de un recurso siempre renovado a los léxicos del relato y de la expresión para hablar de la escucha de una música.

⁵¹ Lo que también implica superar, hacer fracasar o desplazar la “imposibilidad de circunscribir la esencia de la escucha” en el interior de un dispositivo *teórico*, si es que esto último ya ha remitido lo audible a lo visible, y viceversa, bien sea por eco o por reflejo, o mediante un reflejo eidético del eco (*cf.* todo el análisis de Reik llevado a cabo por Lacoue-Labarthe, “L’écho du sujet”, en *Le Sujet de la philosophie*, *op. cit.*, p. 247-250). Nos encontramos así en el punto de extrema ambivalencia, tanto entre sentido y sonido como entre teoría (o especulación) y escucha (o reverberación). Lacoue-Labarthe escribe: “Es [...] en la reducción especular [de la escucha] donde se decide (o se pierde) la cuestión del estilo.” (*Ibid.*, p. 251.) Se trata, en efecto, de la música como del *estilo* por medio del cual lo acústico vale como tal, y no en una reducción especular (lo que vale sucesiva y conjuntamente para todos los registros de sentidos).

Tomo un único ejemplo, en el bello film de Jean-Louis Comolli y Francis Marmande, *Le Concert de Mozart*⁵². Ahí se escucha decir, a Michel Portal, respecto al Concerto para clarinete: “Esto cuenta algo sobre alguien que está enamorado, y su queja de no poder amar”; o bien, se escucha preguntar a Francis Marmande: “¿Qué dice la orquesta?”; y a Portal: “Él cuenta sus historias, el clarinete cuenta las suyas propias...” Más tarde dice incluso: “Estas son óperas sin palabras, que dicen aquello que las palabras no dicen.” Estos discursos que bien pueden ser considerados como destinados a una gran audiencia, no por ello dejan de ser sostenidos en un film hecho manifiestamente para un público escogido y músico o melómano y, de todos modos, son -se podría mostrar fácilmente- un testimonio apenas acentuado sobre una situación y una dificultad constantes en el discurso sobre la música -al menos en la medida en que dicho discurso no deviene, al mismo tiempo, una interrogación sobre sus propias condiciones de posibilidad⁵³. Este tipo de discurso asocia a la finalidad un registro de uso metafórico de apariencia ingenuo (“esto cuenta” -bajo todas las consideraciones es sobreabundante la metáfora en lo que concierne a la música, por ejemplo: sonido cobrizo o graso, *allegro*, cromatismo, *toccata*, etc.), simultáneamente distanciado como

⁵² Arte y el INA.

⁵³ No ignoro el hecho de que se puede encontrar el equivalente en tal o cual discurso sobre la pintura, especialmente dirigido a los niños (la pintura cuenta una historia, una forma, o que un color provoca una evocación, etc.). El asunto está no obstante menos enfatizado y, por otra parte, el recurso al comentario formal (composición, sección, relaciones, etc.) es de entrada más manejable, al menos de una manera esquemática, sobre la pintura que sobre la música. Digámoslo todo de un modo sencillo: no exige la misma tecnicidad. Ahora bien, la separación entre el discurso técnico-musicológico y el discurso “interpretativo” no solamente es con frecuencia una separación abierta, sino que vira incluso a la oposición y exclusión entre ambas. Habría que detenerse ampliamente en otro lugar sobre esta cuestión. Ella no tiene nada de empírico ni de fortuito, contrariamente a lo que algunos creen. La tecnicidad musical no es del mismo orden que ninguna tecnicidad plástica: éstas se subordinan a una presentación en donde se desvanecen, mientras aquélla permanece en cierta manera autónoma, tanto en su estado separado (escritura, análisis, orden de cálculos de todos los tipos, comprendido aquel de la luthería, etc.), como en el estado incorporado en la ejecución. Es preciso que haya aquí alguna correspondencia con la propiedad vibratoria y sincopada (en todos los sentidos) de la música: esta autonomía relativa o esta distancia técnica subraya la autonomía singular de una pareja “sentido/sonido” que no puede más que renunciar a un orden de “interpretación” y colocarlo en una dificultad más grande que aquella en la cual lo pone una presentación plástica cuya estructura relativamente más “objetual” deja operar mejor sobre ella una manera de desciframiento o de hermenéutica. Una vez que se ha dicho esto, *también* resulta de ello una pregunta dirigida a la “hermenéutica” misma del arte: ¿Cómo asegura ella la captura de un “sentido” que no sea en lo absoluto un sentido “sensato” dado o prestado por ella al arte, sino el sentido *del arte directamente sobre el arte mismo?* (Cf., sobre este tema, Jean-Luc Nancy, “Autrement dire”, *Poesie*, n° 89, Paris, Belin, 1999.)

hiperbólico (“las historias del clarinete”) y un registro a fin de cuentas dialéctico (decir lo no-dicho y lo indecible)⁵⁴.

Esta mezcla de registros en una suerte de semántica negativa o de hermenéutica paradójica de lo musical no se reduce a la negligencia. Ella también da testimonio del hecho que la escucha musical, en las sonoridades y en sus ordenamientos rítmicos, melódicos y armónicos, *escuche* [*entend*] articulaciones y consecuciones, encadenamientos y puntuaciones. Si la semántica propiamente dicha se encuentra ausente (o si sólo parece ser identificable en el orden del sentimiento -el amor, el lamento⁵⁵...), la sintaxis, por su parte, o incluso el “fraseado”, no lo está del todo o falta que lo esté. En un artículo, Pierre Schaeffer escribía: “La única introducción posible del lenguaje en la música es aquella de las conjunciones”, proponiendo de este modo reparar en los “pero o y entonces ahora bien ni pues” a lo largo de una pieza musical⁵⁶. De lo sintáctico sin semántica (en última instancia, como si las conjunciones no tuvieran semantema...), ello propondría una suerte de extracción del estrato direccional y secuencial del lenguaje, desprendido de toda significación. Esto ya no pertenecería más al lenguaje (si es que ya no posee la propiedad fundamental de la doble articulación en morfemas y en fonemas⁵⁷), sino que se trataría de algo que le pertenece al lenguaje de un

⁵⁴ Las referencias deberían ser aquí más numerosos de lo que podría hacerlo. Desde luego, a más de un texto de Adorno, pero también a textos de Michel Butor, de Pierre Schaeffer, de Charles Rosen, de André Boucourechliev, de Peter Szendy, de Marie-Louise Mallet, de Martha Grabocz, de Michael Levinas, de Danièle Cohen-Levinas, etc. Antes de permanecer sobre algunas referencias esparcidas, me quedo en esta alusión: la cuestión requerirá un tratamiento autónomo.

⁵⁵ Lo cual habrá engendrado, sobre todo a partir de la instalación de una música instrumental independiente de la voz y de la danza, y aún más a partir del romanticismo, un cierto tipo de encabezado, desconocido hasta ese entonces, que forma por sí mismo una suerte de programa hermenéutico, y también entonces una programación de la escucha, y cuyo emblema podría ser el título de la sonata para piano n° 23 de Beethoven, *Appassionata* (feminización de un término empleado como indicación de movimiento). La cuestión del afecto debería de ser tratada por sí misma: a saber, la cuestión de una “imitación” o de una “producción” de los afectos (*mimesis* y/o *methexis*), cuestión de aquello que los griegos denominaban *ethos* en música (disposición del cuerpo, temperamento, carácter al cual se ajusta de manera determinada un *melos*, un ensamble musical preciso -“estructura melódica que para los griegos es *idéntica* al “como-se-siente” que ella *expresa* para nosotros”, tal como lo formula Johannes Lohmann en *Mousiké et Logos, Contributions à la philosophie et à la théorie musicale grecques*, tr. Pascal David, Mauvezin, TER, 1989, p. 20), la cuestión de los códigos según los cuales se establece una relación entre afecto y musicalidad determinada y, sin dudas, la cuestión de saber si acaso el afecto es un significado o un sentido como cualquier otro.

⁵⁶ “Du cadre au coeur du sujet”, en Jacques y Anne Caïn (dir.), *Psychanalyse et musique*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 79 (comunicado por Peter Szendy).

⁵⁷ Benveniste lo muestra perfectamente en un artículo sobre “música y lenguaje” aparecido en dos números de *Semiotica*, del cual sólo he podido reencontrar su recuerdo y no la referencia (en los años

modo no menos esencial que lo semántico, y que es su dicción (la cual, además, no deja de modular o de afectar el semantismo). El sentido, si es que lo hay, y cuando lo hay, no es nunca un sentido neutro, incoloro o áfono: incluso cuando es escrito, hay una voz -y este es también el sentido más contemporáneo de la palabra “escribir”, quizás tanto en música como en literatura⁵⁸. “Escribir” en su concepto moderno elaborado a partir de Proust, Adorno, Benjamin y hasta Blanchot, Barthes y la “archi-escritura” de Derrida, 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 pretendía permanecer sordo y mudo para un pensamiento clásico, escucha sin timbre de sí misma en el silencio de una *consonante* sin resonancia.

Francis Ponge escribe lo siguiente: “No solamente no importa qué poema sino que no importa qué texto -cualquiera que sea- comporta (en el pleno sentido de la palabra comporta), comporta, digo, su dicción. / Por mi parte -si me examino escribiendo- jamás me ocurre escribir la menor frase que mi escritura no acompañe de una dicción y de una escucha mentales, y aún incluso que ella no se encuentre en ella (aunque por muy poco sin duda) *precedida*⁵⁹.”

La dicción -dicción y escucha, como lo precisa Ponge, pues la dicción es ya su propia escucha- es el eco del texto en el cual el texto se hace y se escribe, en el cual se abre tanto a su propio sentido como a la pluralidad de sus sentidos posibles. Esto no es, y en todo caso no lo es únicamente, aquello que se puede llamar de un modo superficial la musicalidad de un texto: más profundamente es la música en él o la archi-música de esta resonancia donde él *se escucha*, donde escuchándose *se encuentra* y encontrándose *se*

1960).

⁵⁸ Es notable que se pueda encontrar en la etimología de la palabra *phoné* una concurrencia entre una derivación de lo visible (por *phèmi*, “hablar”, pero en primer lugar “exponer”, “a plena luz”, “decir”), y una derivación de lo sonoro (por una raíz **gwen*, “resonar”).

⁵⁹ “Méthodes”, en *Le Grand Recueil*, Paris, Gallimard, 1961, p. 220-221. Ponge continúa: “¿Es esto decir -ya que digo que cada texto comporta su dicción en el momento mismo en que es concebido - que cada texto sólo comporta una dicción? Ciertamente no.” Podríamos agregar que esta dicción es un corolario de cierta interrupción (suspensión, síncopa) del continuo discursivo del sentido, del que tendríamos una forma acusada en el fragmento caracterizado por Roland Barthes del siguiente modo: “El fragmento tiene su ideal: una elevada condensación, no de pensamiento o de sabiduría, o de verdad (como ocurre en la Máxima), sino de música. Al “desarrollo” se opondría el “tono”, algo articulado y cantado, una dicción: allí debería reinar el *timbre*. Piezas breves de Webern: nada de cadencia, ¡qué soberanía dispone al *cambiar bruscamente!*” *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 98.

separa todavía de sí mismo para resonar más lejos, escuchándose incluso antes de entenderse, volviéndose así propiamente su “sujeto”, que tampoco es ni lo mismo ni lo otro del sujeto individual que escribe el texto.

Decir no siempre ni solamente, es hablar, o bien hablar no es solamente significar, sino que también es, siempre, dictar, *dictare*⁶⁰, es decir a la vez dar al decir su *tono*, es decir su *estilo* (su tonalidad, su color, su aspecto) y por ello o en ello, en esta operación o en esta *tenué** del decir, el *recitar*, el recitarse o el dejar recitarse (hacerse sonoro, de-clamarse y ex-clamarse, y citarse a sí-mismo (ponerse en movimiento, llamarse, según el valor primordial de la palabra, incitarse), remitir a su propio eco y, al hacer esto, hacerse). Muy literalmente y hasta en el valor de una “archi-escritura”, la escritura es también una voz que resuena. (Aquí, sin duda, escritura literaria y escritura musical se tocan en cierta manera: de espaldas, si se quiere. Se plantea entonces, tanto para uno como para el otro, la cuestión de la escucha de esta voz en tanto tal, en tanto que ella no remite más que a sí misma: es decir la escucha de aquello que no está ya codificado. Quizás nunca se *escuche* más que lo no-codificado, aquello que aún no está encuadrado en un sistema de remisiones significantes, y no *escuchando* más que lo ya codificado que se descodifica⁶¹.)

En la dicción, considerada a partir de la dicción de un texto, se trata conjuntamente de dos cosas -y una vez más, de la unidad y de la distinción de estas dos cosas: el ritmo y el timbre.

No es que estas dos propiedades puedan ser desprendidas, sin más, de su intrincación y de su interés en la melodía y en la armonía y, con ellas, en todos los

⁶⁰ *Dicere*, es en primer lugar “mostrar” (cf. por ejemplo *indicare*). El frecuentativo *dictare* implica, con la repetición y la insistencia, el “decir en voz alta”, como si lo sonoro fuese una intensificación del ver, un tensionamiento de la presencia.

N. del T. : aspecto, tenida, orden, emisión prolongada.

⁶¹ 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 de la percepción, [...un] abismo que desde entonces desune radicalmente el ojo y el oído”, como lo señala François Nicolas citado por Sofia Cascalho en un trabajo consagrado a esta cuestión (*La liberté s'entend*, DEA en música bajo la dirección de Antoine Bonnet, Université Paris VIII, septiembre 1999, p. 9). Ello quiere decir también que la edad contemporánea de la música, operando la disolución de un conjunto codificado y significativo, nos *devuelve o nos libra a la escucha* -y, precisamente, a la escucha, no solamente de nuestra proveniencia musical occidental, sino de todos los otros registros musicales.

valores canónicos del sonido (altura, intensidad, duración, etc.). No se trata más que de polaridades, o de una doble polaridad en donde ritmo y timbre se copertenecen y donde vienen juntos al primer plano de un universo musical de donde las otras propiedades ciertamente no desaparecen, sino que deconstruyen un sistema del cual vemos -o del cual entendemos- desarmarse la “expresión” y la “dicción”⁶².

Ritmo y timbre -teniendo entre ellos la posibilidad melódica y armónica- bosquejan en cierta medida la constitución matricial de la resonancia cuando ella está puesta en la condición del fraseo o del sentido musical, es decir cuando ella se ofrece a una escucha⁶³. Esta condición es aquella de la “dicción” o del “dictado” en general: declamación, ex-clamación, a-clamación⁶⁴ anteriores tanto a la música como al lenguaje, pero comunes a ambas, dividiéndolas y al mismo tiempo estando presentes cada una de las dos en la otra. Presencia del sentido como resonancia, presión sonora, llamada, grito, apelación...

Constitución matricial de la resonancia, y constitución resonante de la matriz:
qué es el vientre de una mujer encinta sino el espacio o el antro donde viene a resonar un

⁶² Lo que le ocurre a todo el arte en aquello que se llama, con frecuencia de manera bastante confusa, “el fin de la representación”. En lo que se refiere a la puesta en evidencia del ritmo y del timbre en el aspecto musical de esta mutación o deconstrucción del arte por sí mismo, yo sería totalmente incapaz de dar su análisis, tanto del musicológico como del histórico. Únicamente remito, y silenciosamente, a los trabajos de François Nicolas y de Antoine Bonnet, de Jean-Claude Risset, y otros de Michael Levinas o de Philippe Manoury, de Peter Szendy o de Pascale Criton, pero sin pretensión alguna de exhaustividad ni dominio teórico, pues verdaderamente me queda todo por aprender. Tomo el riesgo de un discurso profano. En cambio, intento no hablar de otra cosa que no sea aquello que recoge una oreja contemporánea, por poco que ella se tienda hacia las sonoridades transformadas por un número considerable de factores que constituyen nuevos predominios rítmicos provenientes de tantas músicas populares hasta la síntesis de los sonidos hecha por computador, pasando por todas las técnicas de tratamiento del sonido (*sample*, *remix*, etc.). Sobre este plano también, y sea cual sea la importancia de las técnicas de síntesis en el orden de las imágenes, la atención está dirigida por una separación de lo sonoro y lo visual: la mutación de imágenes le reserva un carácter general que, forzando el rasgo, llamaría de “cuadro”, mientras que la mutación sonora abre y cava en nosotros y alrededor de nosotros nuevas cavernas donde, en suma, lo “musical” pierde su “figura” (pero lo pictórico la pierde también en la performance, por ejemplo). Por otra parte, sería necesaria una exploración especial del mundo sonoro del cine y del video, y de la manera en que lo acústico y lo óptico se coafectan.

⁶³ Hay que recordar, sin detenerse en ello, hasta qué punto el resaltamiento de la pareja de ritmo y timbre, en el pensamiento y en la práctica musicales de hoy, está ligada a la deconstrucción de o de los sistemas musicales de Occidente (la más estrecha regulación debida a la polifonía, los modelos de “consonancia”, la fijación de las notas y la exclusión de otros sonidos, es decir de otras frecuencias, etc.). De ello resulta a la vez una abertura de la escucha a otras músicas, la creación de nuevos instrumentos, la puesta en obra de recursos sonoros “mal temperados” según las normas tradicionales, y una considerable modificación de nuestras posturas y de nuestras capacidades de escucha.

⁶⁴ Y pro-clamación, re-clamación...: toda la familia del clamor, palabra que proviene de una raíz también ella “expresiva” del ruido o del grito...

nuevo instrumento, un nuevo *organon* que viene a recurvarse sobre sí mismo, y luego a moverse, al no recibir del afuera más que los sonidos a los cuales, cuando llega el día, él se pondrá a hacer eco por medio de su grito. Pero, más ampliamente, más matricialmente, es siempre en el vientre que nosotros -hombre o mujer- terminamos por o comenzamos a escuchar. La oreja abre sobre la caverna sonora que en consecuencia devenimos.

En su análisis del ritmo, Lacoue-Labarthe muestra cómo éste es examinado, en Platón, con el propósito de ser insertado, a fin de cuentas, en la lógica mimética de una representación o de una expresión de la figura, ésta misma considerada como carácter o *ethos*. Esta lógica no es otra que aquella de la dicción: expresión de un “tenue” o de un aspecto (por ejemplo, la valentía o la súplica). No hay para que volver sobre este análisis, que remite poco a poco a todas las hermenéuticas mimetológicas de la música (relatos, dramas de emociones, etc.). Solamente podríamos proponer agregar lo siguiente: más allá de los códigos que habrán ligado tal sentimiento, tal *pathos* o tal *ethos*, a tal otro modo musical (ritmo, tonalidad, etc.), habría que interesarse en la codificación no-musical de los afectos mismos (¿qué nombran el amor, deseo, pasión, alegría, tristeza, bravura, etc.?), sin dejar de preguntarse también si acaso es posible separar completamente un orden de afectos y un orden de mimesis musical que le sería heredero, o si los dos no están acaso trenzados el uno en el otro y uno por el otro (su abertura, su ex-presión, su boca abierta y su cuerpo sacudidos en el grito, el lamento, el gemido, en la emisión sonora como tal...). Habría que ir aún más lejos, hasta tocar una rítmica fundamental del afecto como tal, a saber -quizás- el golpeteo de una incorporación y de una excorporación, de un aceptar/rechazar o de un tragar/escupir⁶⁵: de hecho, hasta el movimiento (¿pulsión?) a partir del cual hay un afuera y un adentro y, así, algo o alguien (alguna) como un (a) “sujeto”.

Mi alcance no se extiende hasta ahí. Pero debo notar que una dirección así de la indagación nos conduciría hacia la formación de un sujeto considerado primero que nada como el repliegue/despliegue rítmico de una envoltura entre “adentro” y “afuera”, o

⁶⁵ Alusión manifiesta a un conocido tema de Freud (sobre todo en el ensayo *Die Verneinung*).

bien, plegando el “afuera” al “adentro”⁶⁶, invaginando, formando un hueco, una caja o un tubo de eco, de resonancia (incluso antes de toda posibilidad de una figura visible y presentable: incluso antes de toda “identificación especular”). La misma dirección nos conduciría también hacia otro aspecto del ritmo que aquel que detiene y fija la lógica mimética y “tipográfica”⁶⁷: a saber, el ritmo como figura “encontrada por el tiempo”⁶⁸, y entonces como moviente y fluida, sincopada, golpeteada como lo es una medida y, por consiguiente, ligada a la danza (como por lo demás lo indica Benveniste en su estudio de la palabra *rhusmos*). El ritmo no solamente entendido como escansión (puesta en forma de lo continuo) sino también como pulsión (resurgimiento de la continuación)⁶⁹.

Sin embargo, ¿Qué es una figura tanto pulsada como escandida, “encontrada por el tiempo”, si no una figura que *se* ha perdido ya y que aún *se* espera, y que *se llama* (que grita hacia sí misma, que se da o que recibe un nombre)? ¿Qué tiene de distinto a un sujeto -y el sujeto no es acaso él mismo la incisión del tiempo en los dos valores del genitivo: él lo abre y es abierto por él? ¿No es el sujeto el *ataque del tiempo*?

En el tiempo de este ataque, antes del sonido propiamente dicho, tiene lugar el frotamiento de la **battue**, entre afuera y adentro, en el pliegue/despliegue de una danza esbozada: hay levantamiento del cuerpo, el espaciamiento y la configuración móvil de un sujeto, lo que quiere decir, idénticamente, la posibilidad y la necesidad de la resonancia. Dicho de otro modo, en el punto en el que estamos: el timbre del eco del sujeto. El ritmo danzante abre el timbre, el cual retumba en la separación ritmada.

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

Esto no es para instalar el timbre en la primera posición o como un elemento dominante con relación a otros elementos o componentes -como se dice a veces- de la música. Más bien sería para dar a entender lo siguiente: al hablar del timbre,

⁶⁶ Sobre los temas del afuera y del adentro, de la envoltura, *cf.* los trabajos desarrollados por François Zourabichvili en su seminario en el Collège international de philosophie.

⁶⁷ En el sentido de Lacoue-Labarthe: fijando, cuajando un tipo o un modelo.

⁶⁸ Lacoue-Labarthe, “L'écho du sujet”, en *Le Sujet de la philosophie, op. cit.*, p. 291.

⁶⁹ *Cf.* las conclusiones principales elaboradas por Pierre Sauvanet en *Le Rythme grec d'Héraclite à Aristote*, Paris, PUF, 1999.

N. del T.: timbrée: timbrado, en el sentido de que mantiene su timbre y estar „tocado de la cabeza“, estar un poco loco.

precisamente se apunta a aquello que no compete a una composición. Incluso si es posible y justo distinguirlo de la altura, de la duración, de la intensidad, no hay sin embargo altura, etc., sin timbre (al igual que no hay línea ni superficie sin tinta). Hablamos pues de la resonancia misma de lo sonoro.

Como lo dice Antoine Bonnet, “el timbre es el nombre moderno del sonido”, y “el timbre es lo *real* de la música⁷⁰”. El timbre nos llega hoy -en virtud de la historia y de la mutación contemporánea de la música- como materia sonora, y la materia sonora como precisamente aquello que, permaneciendo como materia (voluminosa e impenetrable: que en el presente caso es, más bien, fuertemente penetrante), se espacia en sí misma y reverbera en (o de) su propio espaciamiento. El timbre es, de este modo, el correlato primero de la escucha, y es gracias a él que podemos aproximarnos aún mejor a aquello que se separa aquí de una simple fenomenología. Antes que hablar del timbre y de la escucha en términos de “mirada intencional”, es necesario decir que la escucha se abre en el timbre antes de toda relación de objeto; el cual resuena en ella antes que por ella⁷¹. En verdad, la resonancia es a la vez la escucha del timbre y el timbre de la escucha, si acaso está permitido hablar así. La resonancia es a la vez resonancia de un cuerpo sonoro por sí mismo y resonancia de la sonoridad en un cuerpo que escucha que, él mismo, que suena al escuchar. (Al mismo tiempo, si el timbre mismo es un proceso evolutivo⁷², dicha resonancia no es un dato inmóvil y, por ende, incluso lo escucha con él.)

El timbre es la resonancia del sonido: sea el sonido mismo. Él constituye la consistencia primera del *sentido* sonoro en tanto tal, bajo la condición rítmica que lo hace retumbar (incluso un sonido monótono mantenido simplemente es ritmado y timbrado). El *sentido*, aquí, es el reenvío, la repercusión, la reverberación: el eco en un cuerpo dado, incluso como ese cuerpo dado, aún incluso como el don hacia *sí mismo* de ese cuerpo dado. Es por ello que Wittgenstein, después de haber propuesto la

⁷⁰ “La part de l’insaisissable”, en *Le Timbre, une métaphore pour la composition*, Paris, Bourgois, 1991, p. 351, y “Conditions et possibilités actuelles de la composition musicale”, tesis de doctorado, Paris, École normale supérieure, 1991.

⁷¹ Por otra parte, puede que no se enuncie de este modo nada distinto de la condición primordial de una “intencionalidad fenomenológica” pensada sin reservas: pero en otro léxico y sobre otro tono.

⁷² Cf. los mismos trabajos de Antoine Bonnet.

experiencia límite o imaginaria, luego de escuchar un sonido separado de su timbre, considera al timbre como imagen privilegiada de aquello que denomina la “experiencia privada” y, por ende, no comunicable⁷³. Yo diría sin mayores dificultades, de manera perfectamente lógica, que el timbre es comunicación de lo incomunicable, bajo la condición de entender bien que lo incomunicable no es nada distinto, de la comunicación misma, aquella por la cual un sujeto se hace eco -de sí mismo, del otro, es todo uno- es todo uno en plural.

La comunicación no es la transmisión, sino el reparto que hace sujeto: el reparto sujeto de todos los “sujetos”. Despliegue, danza y resonancia. Antes que nada, el sonido en general es la comunicación en este sentido: no comunica nada más que sí mismo. En el grado más débil y menos articulado, se dirá que eso es un ruido. (Hay ruido en el ataque y en la extinción de un sonido, y hay siempre sonido en el ruido mismo.) Pero todo ruido también está **timbrado**. En un cuerpo que se abre y que se cierra a la vez, que se dispone y se expone con otros, resuena el ruido de su reparto (consigo mismo, con los otros): quizás el grito en el cual el niño nace, quizás aún una resonancia más antigua en el vientre y del vientre de una madre.

Por ello, el timbre no es *un* dato. Su característica es ser incluso, 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 determinación única de un sonido con sus armónicos⁷⁴. El timbre es por excelencia la unidad de una diversidad que no es reabsorbida por su unidad. Es por ello que tampoco se pliega a la medida ni a la escritura tal como lo hacen los restantes valores musicales (los cuales, sin embargo, nunca se identifican -incluso la altura- con estrictos valores matemáticos). Su nombre mismo difiere de aquellos que remiten a la medida, como “altura”, “duración”, “intensidad”. El

⁷³ “Notes sur l’expérience privée et les *sense data*” en *Philosophica II*, tr. Elizabeth Rigal, Mauvezin, TER, 1999, p. 7 y 15. No deja de tener interés el hecho de encontrar con bastante anterioridad, en Lagneau, lo siguiente: “Como no es gracias a un acto distinto del espíritu que componemos la idea de timbre, quizás no es justo llamarla percepción; al percibir el timbre, no medimos nada. [...] La intensidad y el timbre son sensaciones inmediatas, en las que sólo podemos notar complejidad al servirnos del análisis exterior. Aquéllas tienen algo de último para la conciencia.” *Célèbres leçons et fragments*, Paris, PUF, 1964, p. 200.

⁷⁴ Cf. Emile Leipp, artículo “Timbre”, *Encyclopedia Universalis*, y los artículos conexos.

timbre más bien abre inmediatamente a la metáfora⁷⁵ de otros registros sensibles: color (*Klangfarbe*, “coloración del sonido”, nombre alemán para el timbre), tocar (grano, redondez, rugosidad), sabor (agrio, dulce), e incluso la evocación de perfumes. Dicho de otro modo, el timbre resuena con y en el conjunto de los registros sensibles. En esta resonancia, la *mimesis* mutua de los sentidos, si acaso la hay, no se distingue de la *methexis* antes evocada: participación, contagio (contacto), contaminación, contigüidad metonímica antes que transferencia metafórica⁷⁶.

En lo que se refiere al sentido propio de la palabra “timbre”, proviene del *tympanon* griego, es decir, del tamboril de los cultos orgiacos y, por él, del semítico *top*, *tuppim*, que también se refiere a un tamboril⁷⁷. Golpe, danza y resonancia, puesta en acción y en eco: aquello por lo cual un “sujeto” llega y se ausenta consigo mismo, en su propio advenimiento. “El timbre, el estilo y la firma son la misma división obliterante de lo propio”, escribía Derrida⁷⁸. Como son “la misma”, no obstante, esto sólo puede ser considerado como una resonancia entre ellos, o como una mutua “figuración” por metonimia.

El timbre puede ser figurado como la resonancia de una piel tendida (eventualmente rociada con alcohol, como lo hacen algunos chamanes), y como la expansión de esta resonancia en la columna hueca de un tambor. El espacio del cuerpo a la escucha, ¿no es a su vez dicha colonia hueca sobre la que una piel está tendida, pero también aquella que la abertura de una boca puede retomar y reanudar su resonancia?

⁷⁵ “Altura” tampoco es en menor medida una metáfora notable -es por ello, desde luego, que todavía se puede emplear aquí una lógica de la “metáfora” y de lo “propio”...- en la que es preciso interrogar (tal como ocurriría para “grave” y “agudo”...) la relación con el espacio y con la mecánica del cuerpo.

⁷⁶ Más ampliamente, es preciso abrir estas remisiones contagiosas del timbre al registro de los sonidos físicos (líquido, derrame, estiramiento, crujido, rasgadura), a aquel de las voces animales (aullido, rugido, pío, mugido), a aquel de los materiales (cobrizo, maderoso), y luego a todos los registros que solicita la descripción de la escucha de los instrumentos o de las voces (lo que pinza o lo que desliza, lo que golpea, lo que vibra) e incluso al espectáculo de los cuerpos en las posturas de los instrumentistas o de los cantantes (pinzar, deslizar, inflar, aflojar, golpear, tocar): a través de todo el lenguaje sobre la música y sobre el sonido en general, hay una circulación muy impresionante de metáforas de metonimias, de comparaciones, de identificaciones (piénsese en los verbos de sonoridad, incluso en francés por no decir nada del alemán). La sonoridad no habita la lengua del mismo modo como las otras cualidades sensibles.

⁷⁷ Se notará que esta etimología moderna no era conocida por los griegos, quienes ligan la palabra a *typto*, “acuartar”, y así entonces, a la familia del *typos*. A la reflexión de Lacoue-Labarthe, propongo aquí una proximidad entre dos golpes, uno de los cuales activa el ritmo con el tambor, mientras que el otro, con el tipo, detiene la danza y cuaja el modelo...

⁷⁸ *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. XIII.

Golpe del afuera, clamor del adentro, dicho cuerpo sonoro, sonorizado, se pone a la escucha simultánea de su “sí-mismo” y de un “mundo” que están el uno al otro en resonancia. Se angustia por ello (se encierra) y se regocija por ello (se dilata). Se escucha angustiarse y regocijarse, él goza y se angustia de esta escucha en donde lo lejano retumba de más cerca.

Desde entonces, esta piel tendida sobre su propia caverna sonora, este vientre que se escucha y que se pierde en sí mismo, al escuchar el mundo y perdiéndose en todos los sentidos, no es una “figura” para el timbre ritmado, sino que es su aspecto mismo: es mi cuerpo **battu** por su sentido de cuerpo, aquello que desde hace tiempo se denomina su alma.

CODA

(IMAGEN)

Agreguemos aquí una imagen, apenas comentada: Tiziano pintó esta Venus a la escucha de un organista⁷⁹. Evidentemente -lo que está claramente a la vista- el músico lanza una mirada sensual sobre la mujer. Pero este vientre que él mira, ¿no es el lugar donde viene a retumbar su música, y no está también él a la escucha de la resonancia de su instrumento? En este retumbar, el adentro y el afuera se abren el uno sobre el otro. El fondo de la escena no es aquel de un cuarto, sino un parque en donde los árboles prolongan los tubos del órgano en una perspectiva que gira hacia nosotros como una amplia caja de resonancia. La oreja abre sobre el vientre, o incluso ella lo abre, y el ojo aquí resuena: la imagen aleja su propia visibilidad en el fondo de su perspectiva, en lo lejano desde donde la música regresa resonando con el deseo, para, con él, no terminar de haber retumbar sus armónicos.

(IMAGEN)

Desde hace mucho tiempo, en las artes y en el tiempo, a este cuadro habrá de responder la música de Wagner, en el momento en que Tristan exclama a la voz de

⁷⁹ De hecho, existen tres versiones del cuadro, más otras dos en donde el hombre toca el laúd. Esta repetición del motivo, tan obstinadamente reinterpretada por el pintor, y los detalles de la escena, así como por otra parte al motivo general de la música en la pintura (Vermeer o Picasso, Gentileschi o Klee, y todos los “conciertos”, y todos los “cantantes”) evidentemente requieren un estudio, que propondré en otra parte.

Isolde -“¿Qué, escucho la luz?”- antes de morir ante ella, que no le va a sobrevivir sino hasta el tiempo de reencontrarla en el canto de la muerte, muerte ella que es la “*única que escucha*”, en el aliento de la muerte que se vuelve “*la melodía que resuena*” y que se va mezclar y a resolverse en “*la oleada, el estruendo de ruidos, en el Todo que respira del aliento del mundo*”.