

AUDICIÓN, SONIDO Y SUJETO

CAMILO ROSSEL

Del arte se puede hablar con fácil abundancia.

Pero, cuando se habla del arte, nunca falta alguien que está presente y... en verdad no escucha.

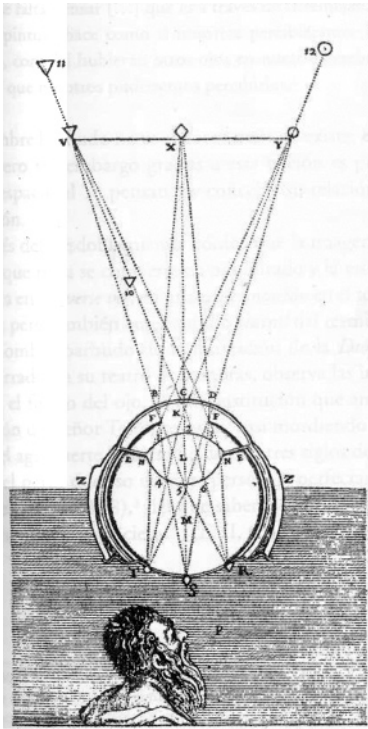
De manera más exacta: alguien que escucha y aguza el oído y observa... y luego no sabe de qué se hablaba. Pero que escucha al que habla, que lo “ve hablar”, que ha percibido habla y figura, y también, a la vez —¿quién podría, aquí, en el dominio de este poema, ponerlo en duda?—, y también, a la vez, aliento, es decir, dirección y destino.

Paul Celan

En el capítulo V de la *Dióptrica* Descartes propone un experimento que ilustra con la imagen que se encuentra en la página a continuación y describe de la siguiente manera:

Si tomando el ojo de un hombre recién muerto o, en su defecto, el de un buey o algún otro animal de gran tamaño, se cortan cuidadosamente hacia el fondo las tres pieles que lo recubren, de modo que una gran parte del humor que allí se encuentra quede al descubierto, sin que ninguna parte se vuelque afuera; y luego, habiéndolo recubierto de algún cuerpo blanco, tan transparente que la luz pueda pasar por allí, como por ejemplo, un trozo de papel o una cáscara de huevo, RST, se pone este ojo en el hueco de una ventana abierta para este propósito, como en Z, de modo que ésta sostenga la parte anterior, BCD, vuelta hacia el lugar donde

se encuentran diversos objetos, VXY, iluminados por el sol, y la parte posterior, en la que se encuentra el cuerpo blanco RST, vuelta hacia el interior de la habitación P donde ustedes se encuentren y en la que no debe penetrar otra luz que la que podría filtrarse por el ojo, todas las partes del cual, de C a S, son —como se sabe— transparentes. Hecho esto, si miran el cuerpo blanco RST, verán, quizá no sin admiración y placer, una pintura que representará muy ingenuamente en perspectiva todos los objetos que están en el exterior.¹



Con este ejemplo Descartes quiere demostrar que el acto de visión se encuentra “más adentro del ojo” en aquel hombre barbudo que habita aquel cuarto oscuro; dicho de otra manera, el ojo no ve, el acto de ver implica un juicio intelectual que el aparato de la visión no podría en ningún caso realizar. Casi doscientos años después, en 1826, Joseph Nicéphore Niépce reemplazará el ojo de buey de Descartes por un aparato mecánico y logrará fijar lo que se conoce como la primera fotografía de la historia²; sería insensato pensar que esta primera imagen hubiera sido vista antes que

1 René Descartes, *Discurso del método; La dióptrica; Los meteoros; La geometría*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996.

2 El famoso *Point de vue du Gras*. Se sabe que ya casi un siglo antes Athanasius Kircher había realizado experimentos con una cámara oscura perfeccionada por él logrando plasmar lo que podrían haber sido las primeras fotografías, pero lamentablemente Kircher nunca descubrió un modo de fijar aquellas imágenes a las placas que las soportaban por lo cual dichas fotografías se desvanecieron. El mismo Niépce ya había logrado plasmar imágenes durante la década del 10 del siglo XIX, pero igualmente dichas imágenes se perdieron. Barthes en su libro *La cámara lúcida* señala una fotografía supuestamente anterior del mismo Niépce, denominada *La table servi* (la mesa servida) como la primera fotografía datándola en 1822. En 1999 J.L. Marignier logró determinar que dicha fotografía había sido captada por una máquina llamada *physautotype* que Niépce y Daguerre no inventaron sino hasta 1832.

nada por la cámara que la registra. Estas imágenes pintadas en el fondo del ojo en el experimento de Descartes o en la placa de metal que soporta la fotografía de Niépce sólo será posible verlas en la medida en que haya un hombre barbudo reflexionando sobre ellas. Ver es antes que nada un *ego cogito me videre*, un pensarse viendo, el *cogito* cartesiano demuestra aquí su extensión a todos los ámbitos de la sensibilidad; sentir será posible en la medida en que haya un yo que sepa de esa percepción, es decir, un alguien que se percibe en el acto de percibir lo que Descartes pone en juego de aquí y para toda la Modernidad es que el órgano de la percepción es la conciencia.

Lo complejo en este punto es que dicha conciencia no es posible pensarla simplemente en oposición al cuerpo, a la materia; el ojo y el hombre barbudo no son la extensión de la tradicional dicotomía entre cuerpo y alma, si bien el *ego cogito* cartesiano es inmaterial e inextenso, y por lo tanto no puede *encontrarse* en el cuerpo, es sólo a través de la percepción, es decir del pensarse en un cuerpo, que puede saber de sí. Esta particular y compleja relación entre ojo y hombre barbudo, para seguir la metáfora, pone en evidencia aquella condición estética que podríamos asumir para la Modernidad; toda reflexividad, todo *cogito*, es antes que nada reflexividad sobre una percepción. De ahí la centralidad del arte dentro de esta historia de la autorreflexividad bajo la cual podríamos entender a la Modernidad.

Las prácticas artísticas articularían, en el trabajo con las materialidades que les son propias a cada práctica, una transmutación sobre dichas materialidades que permitiría el ingreso de éstas al ámbito de la conciencia; en otras palabras, una obra artística sería aquella actividad que hace aparecer un material en tanto insumo de aquel proceso de autorreflexividad señalado más arriba. La obra de arte sería, antes que nada, una reflexión sobre la materia que la constituye, pero sólo se puede reflexionar sobre una materia en la medida en que ésta ya no sea “meramente” materia, es decir en la medida en que se ponga en tensión con otra cosa que le otorgue sentido a su simple estar. Andrew Bowie en su libro sobre Estética y Subjetividad hace alusión a este punto de una manera que vale la pena recordar:

La importancia del arte nace del reconocimiento de que si la verdad colectivamente garantizable sólo puede alcanzarse

en forma de ciencias naturales basadas en relaciones causales y observaciones supuestamente objetivas, entonces estamos viviendo en un mundo sin sentido.³

El arte vendría a ser un modo de ingresar en relación con ese sentido que no puede surgir sino del interior de nosotros mismos, de nuestra subjetividad. Nietzsche, con aquella idea de la “muerte de Dios”, diagnostica un proceso cultural de agotamiento del nihilismo; es decir, de agotamiento de aquella falta de sentido interno. “Dios ha devenido *el lugar* de Dios. Pero este acontecimiento inédito es demasiado grande, no es posible siquiera pensarlo todavía. Entonces Dios se retira, pero así, su lugar, y la soberanía de un significado trascendente a la existencia, que demanda y anestesia el dolor de las singularidades, se reestablece con cada identidad que “en el nombre de Dios” se inscribe en ese lugar. En correspondencia con este diagnóstico podría interpretarse la negatividad, de la que ha sido portador el arte contemporáneo, como el trabajo con el lenguaje en la demora de la muerte de Dios. Su coeficiente transgresor no dice nada respecto a algún contenido trascendente o a lo Real, sino que ensaya sistemáticamente la destrucción de aquello que ocupa ese lugar vacante.”⁴ Desde esta perspectiva, por lo tanto, decir que el arte es un modo de ingresar en relación con un sentido que no puede estar fuera de nuestra subjetividad es otra manera de decir que el arte es una forma de agotar toda posibilidad de un sentido externo a nosotros. La suposición de una subjetividad reflexionante implica a la vez la suposición de una teleología interna a aquella subjetividad; en este sentido, y a propósito de aquella otra frase de Nietzsche que dice que queremos creer que alguien se ha propuesto algo con nosotros, el trabajo del arte consistiría en hacernos entrar en relación con la imposibilidad de lo externo de ese alguien, en última instancia ese alguien sería la propia subjetividad reflexionando acerca de su falta de sentido pues el sentido no puede ser tampoco un “algo” externo. Desde esta perspectiva, la idea de la muerte de Dios no sería otra cosa que la indagación de la imposibilidad de lo externo. Entiéndase bien este punto, pues aquella relación con el sentido y aquel agotamiento de lo externo no son dos procesos similares sino las dos caras de un mismo proceso. Esta doble concepción del mismo proceso es lo que permite entender por qué el arte contemporáneo, a pesar de su apariencia de radical ruptura con el

3 Bowie, Andrew. *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Editorial Visor. Madrid 1999. Pág. 56

4 Rojas, Sergio. *Representar la intensidad de lo Real: en torno a la imagen Neobarroca*. Conferencia inédita.

resto de la historia del arte, sigue siendo parte del mismo proceso que anima toda la historia del arte.

El *nosce te ipsum*, el *conócete a ti mismo*, que en Descartes fundamenta toda posibilidad de acceso a la verdad, se propondría, desde esta perspectiva, como una tensión entre conciencia y materia; el infinito espacio que se abre entre el teatro de sombras al fondo del ojo de buey y el hombre barbudo, tensión que no podría nunca resolverse sino solamente entrar permanentemente en contacto con su propio límite. De esta manera, el sujeto siempre está arrojado a la incompreensión de sí mismo, es esto lo que permitiría articular un sentido y generar una experiencia. El sentido no sería nunca un hallazgo; en su acepción de encuentro fortuito es, más bien una búsqueda, una *quête*, un proceso de permanente tensión. Pero es justamente en este punto en el cual se instala el drama epistemológico de la modernidad, pues la nueva *scientia experimentalis*, que vendría a ser el paradigma del conocimiento, requiere una certeza que le permita ordenar el conocimiento adquirido y operar con él en la materia, dicha certeza es incompatible con aquella tensión, señalada más arriba, que abre la posibilidad al sentido y a la experiencia. Lo *experimental* del conocimiento moderno será entendido de manera diametralmente opuesta a cómo estamos entendiendo acá la *experiencia*. La experiencia se opondría aquí a la comprensión. Comprender es un delimitar, es ceñir definitivamente lo característico de algo; en cambio en la experiencia hay algo que se nos escapa, algo que no logramos coger del todo, pero es justamente esa fuga lo que constituye su condición de apropiabilidad. Ahora bien, esa fuga no es en ningún caso una remisión, la experiencia es el momento de desabaratamiento del juego de remisiones que constituye al lenguaje y en donde lo único que queda es una relación entre el yo y el sí mismo, relación que para producirse requiere de la eliminación de la inmediatez entre ambos términos, requiere el paso por una exterioridad, una materialidad que le permita al yo experimentarse como una otredad que lo devuelva hacia la profundidad radical del sí mismo donde el propio yo comienza a desvanecerse. Experimentar, en este sentido, no es una posibilidad del entendimiento ni de la conciencia; es decir, no es una posibilidad del individuo, la experiencia es aquello donde la conciencia entra en relación con eso que al mismo tiempo la constituye y la desarticula

(¿lo Inconsciente?), se instala en el hiato entre lo Uno y lo Otro, entre la identificación y la extrañeza; no puede darse allí donde hay una completa desarticulación del yo, pues la experiencia es algo que finalmente le sucede a un alguien particular, un yo, pero tampoco puede darse en la completa individuación, pues el yo identificado por completo con sus límites, es decir, la conciencia, es inmediato a sí, no tiene un ‘afuera’, una externalidad y, por lo tanto, no puede ser penetrado. La experiencia parece requerir una relación con lo Otro, requerimos ser sorprendidos por lo inesperado y al mismo tiempo reconocerlo como propio, de ahí la necesidad del cuerpo y lo sensorial: sin cuerpo no hay experiencia, volviendo una vez más al ejemplo cartesiano, sin el ojo de buey, el hombre barbudo permanecería aislado en su negra noche. A diferencia de esto, la nueva *scientia experimentalis* irá desplazando la percepción, fundadora de conocimiento, hacia lo externo al sujeto, lo *experimental*, entendido como catalogación cuantitativa de las impresiones sensibles y, a su vez, único garante del conocimiento, será aquello que puede ser registrado objetivamente por instrumentos (telescopios, cámaras, etc...) fuera del cuerpo, instrumentos que sería ingenuo pensarlos como una prolongación del cuerpo; en efecto, dentro de este contexto será el cuerpo, más bien, el que aparezca como una prolongación instrumental de aquellos otros aparatos. Lo que constituye aquí ese “drama epistemológico” moderno señalado más arriba es justamente este divorcio entre conocimiento y sentido, divorcio que estallará temáticamente a fines del siglo XIX con los escritores vieneses finiseculares y que constituirá el material reflexivo fundamental del arte del siglo XX, y a la vez divorcio que está en el centro de lo que Benjamin denominaría como una baja en la cotización de la experiencia en la sociedad del siglo XX. El problema será aquí, precisamente, el de la relación con las materialidades que permitirían a la conciencia experimentarse a sí misma; en buenas cuentas, un problema con el lenguaje⁵. Podríamos pensar que es en ese hiato, entre conocimiento y sentido, que se instala el arte, permitiendo pensar, tal como decía antes a propósito de la cita de Adrew Bowie, una verdad colectiva cuyo sentido pase por la interioridad del sujeto y no por una instrumentalidad abstracta. Desde ese hiato también es que sería posible acercarnos al problema que significa en la modernidad *escuchar*.

5 Hugo von Hofmannsthal señalaba esto de manera muy precisa en su famosa *Carta de Lord Chandos*, “... porque la lengua en que tal vez me estaría dado no sólo escribir sino también pensar, no es ni el latín, ni el inglés, ni el italiano, ni el español, sino una lengua de cuyas palabras no conozco ni una sola, una lengua en la que me hablan las cosas mudas y en la que quizás un día, en la tumba, rendiré cuentas ante un juez desconocido”.

Hasta ahora se ha privilegiado cierto cariz visual en relación con lo dicho; los ejemplos y las metáforas nos han puesto frente a cierta *representación*, en el sentido visual y filosófico del término, que no deja de ser también una *teatralización*, ambos elementos vinculados fundamentalmente a lo visual. Pero en este punto me gustaría entrar de lleno y un poco súbitamente al problema que intenta esbozar este texto. Si, como decía el epígrafe de Celan que corona estas páginas, siempre que se habla de arte hay alguien que no escucha o más exactamente alguien que aguza el oído y la mirada y que a raíz de dicho aguzamiento ya luego no sabe de qué se estaba hablando, podríamos, en este punto, preguntarnos entonces si la relación entre sentido, escucha y habla no es acaso más compleja de lo que parece. Se podría pensar que en ese alguien propuesto por Celan, en ese alguien que escucha el sonido del lenguaje, que “escucha al que habla y *lo ve hablar*” se produce una bifurcación entre audición y discurso que pone en jaque una posible articulación de sentido. Las prácticas de hablar y de escuchar se extrañan aquí perdiendo aquella complementariedad que pareciera serles tan natural, tan necesaria pues *naturalmente* la escucha tomaría lo que el habla ofrece para descomponerlo, degustarlo, incorporárselo y luego permitir una rearticulación para que así vuelva a circular y ofrecerse como algo más. Pero tras la *naturalidad* de esta relación surgen campos de acción bien diferenciados, e incluso casi antagonicos, que encubren una facticidad bien diferente, pues una y otra práctica aparecen ante nosotros, por una parte, como procesos sustentados en materialidades diferentes y, por otra, con objetivos no necesariamente complementarios.

El *habla* como lugar de articulación y, a la vez, de apropiación de un saber, como momento de circulación de una verdad determinada, en buenas cuentas como discurso, tiene para nosotros una aparición y un sustento básicamente visual; la escritura, *leer* y no *escuchar* ha sido tradicionalmente el complemento de *hablar* para nuestra cultura occidental; se lee en las cosas los signos que las dicen, que las unen; se lee en el sujeto sus modos de relación consigo mismo y con el mundo; se lee en el propio lenguaje sus posibilidades, sus regularidades e irregularidades de enunciación. Es el Libro, como modelo de aparición gráfica, lo que asume la contraparte del *habla*, pero, a la vez, lo que sustenta cualquier hablar y cualquier decir y, por lo

tanto, cualquier saber. Desde Bacon, el padre de aquella *scientia experimentalis* mencionada más arriba, modelo del saber moderno, quien afirmaba que Dios había escrito dos libros (las Escrituras y el Mundo) en los cuales podía leerse y compararse la verdad para así no incurrir en el error, hasta Mallarmé a quien pertenece aquella sentencia que reza algo así como “todo en el mundo existe para llegar a un libro”, se ha ido coagulando en Occidente una lenta y fundamental alianza entre saber y escritura; el saber es lo que se lee, por consiguiente lo que se ve. Esto se vuelve aún más claro en las sanciones institucionales contemporáneas del saber pues la existencia como enunciador de una verdad, como pensador y, en última instancia, como miembro del lugar de circulación oficial del saber, es decir, la academia, sólo se logra con la publicación, o sea, con un dejarse ver en la superficie de lo gráfico.

Es en este punto que el sonido se niega continuamente a ser reducido y a incorporarse a dicha *habla* pues ésta, a raíz de su anclaje en lo visual, no puede asumirse en la temporalidad de la audición; no se conforma con la evanescencia del resonar. Pero entonces, en este mismo punto, lo que aparece como evidencia es la no relación entre sonido y verdad. El saber, institucionalizado como verdad, permanecería a una distancia prudente de las vías inasibles del sonido para asentarse de una manera más concreta en lo gráfico y pondría en jaque la posibilidad de enunciación de un saber significativo acerca del sonido. Tal como se señalaba más arriba a propósito de la diferencia entre la *experiencia* y lo *experimental*, el saber desde esta perspectiva requiere un soporte técnico que lo fije y objetive por fuera del sujeto.

Por otra parte aquella escisión entre discurso y sonido, entre habla y resonancia, que pareciera estar en la base de nuestra cultura occidental, es lo que encontramos también en la escisión entre poesía y filosofía tal como lo señala Agamben en el siguiente texto:

Hay una escisión que se produjo desde el origen de nuestra cultura y que suele aceptarse como la cosa más natural y que cae, por así decir, por su propio peso, (...). Es la escisión entre poesía y filosofía, entre palabra poética y palabra pensante, y pertenece tan originariamente a nuestra tradición cultural, que ya Platón en sus tiempos podía declararla una “vieja enemistad”. Según una concepción que está contenida sólo

implícitamente en la crítica platónica de la poesía, pero que ha adquirido en la Edad Moderna un carácter hegemónico, la escisión de la palabra se interpreta en el sentido de que la poesía posee su objeto sin conocerlo y la filosofía lo conoce sin poseerlo. La palabra occidental está dividida así entre una palabra inconsciente y como caída del cielo, que goza del objeto del conocimiento representándolo en la forma bella, y una palabra que tiene para sí toda la seriedad y toda la conciencia, pero que no goza de su objeto porque no sabe representarlo.⁶

Esta polarización entre un extremo estático-inspirado y otro racional-consciente es lo que fundamenta toda una mitología acerca de la práctica de escuchar y su influencia *inmediata* en el sujeto. Desde esta mitología es que la poesía y la música (entendiendo a la poesía tal como lo hace Valéry, como aquella vacilación entre sonido y sentido) parecieran afectar directamente a la subjetividad sin pasar por el cuerpo ni por la consciencia, parecieran dirigirse a un lugar interior de lo humano donde estaría depositada la idea *pura* de sensibilidad que fundamentaría la esencia de aquella humanidad. Desde esta perspectiva el único saber al que el sonido podría acceder es aquel saber que no toca la materia y que en eso desbarata la posibilidad de un sentido singular. Lo humano aquí absorbe lo particular y deja sin posibilidad al sujeto pues este sólo puede aparecer en la confluencia de lo colectivo con lo particular. La tarea sería acá pensar un lugar para un *sujeto oyente* que no podría estar ni en la individualidad instrumental de lo discursivo ni en la colectividad esencialista de lo místico. Marx y Engels comentaban en *La ideología alemana* que “Solamente dentro de la comunidad tiene todo individuo los medios necesarios para desarrollar sus dotes en todos los sentidos; solamente dentro de la comunidad es posible, por tanto, la libertad personal.”⁷ Lo que se pone en juego como posibilidad para lo subjetivo es la interrelación entre las figuras de lo colectivo y lo individual, no la subsunción de una a otra. Para esto hay que escuchar lo señalado por Marx y Engels no como una imposición para el individuo o la comunidad, sino como una definición del sujeto; somos lo Otro, sólo desde ese reconocimiento podemos ser libres. De ahí que el escuchar, la experiencia de relación con el sonido, tendría su posibilidad —parafraseando y sin duda

6 Agamben, Giorgio. *Estancias, la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-textos, Valencia, 2006. Pág.11-12

7 Marx y Engels. *La ideología alemana*. En: www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/feuerbach/4.htm

forzando un poco el lenguaje freudiano— no en el Ello (lo Otro, la experiencia mística) ni en el Yo (la autoconciencia, el puro entendimiento) sino en cierto reconocimiento de la dinámica de vinculación de ambos polos. Lo que pone de manifiesto el arte contemporáneo en su potencial de negatividad, y a propósito de este punto especialmente la música y cierta poesía, es la imposibilidad de concebir el proceso de escuchar separando sensibilidad de reflexión. El problema del arte no contemporáneo, a propósito de esto, es que aquella apariencia de inmediatez irreflexiva, con la que ha sido recubierto hace más difícil captarlo en sus contradicciones y en sus “disonancias”, es decir en su reflexividad, con respecto al proceso productivo de su época. Lo que propongo, llegados a este punto, es que dicha captación sólo sería posible, entonces, desde aquel personaje de Celan que escucha algo sin comprenderlo, perdiéndose el sentido discursivo para percibir cierto aliento, tal como dice Celan, una dirección y un destino. “El hecho —nos dice Andrew Bowie— de que la música sea una forma de articulación no representativa y no conceptual es lo que la hace tan importante como medio para comprender otros aspectos de la subjetividad que no pueden reducirse a lo cognoscitivo, lo ético o lo emotivo.”⁸

El paradójico acto de escuchar para perderse en el habla podría presentarse como una posibilidad de articulación de un sentido del cual participe lo comunitario y lo racional. El problema es que perderse en el sonido es una actividad cada vez más difícil, pues, a pesar de que el sonido franquea todas las barreras, ignora la piel y no sabe de límites, esto lo transforma en un elemento omnipresente y justamente esta condición señala el principio de su ausencia; Incluso antes de nacer, no vemos, no olemos pero sí oímos, es una de las actividades que señala nuestra existencia; conocemos la voz de nuestros padres y sabemos del mundo a través de esa caja de resonancia que es el vientre materno. Desde antes de arribar al mundo y hasta el último instante de nuestra existencia, el sonido será aquello que nunca ha dejado de estar ahí; para el oído es imposible ausentarse de su entorno, esto es lo que Pascal Quignard describirá en su libro *El odio a la música* con la frase “las orejas no tienen párpados”. Pero lo paradójico de esta experiencia de audición permanente es que por esa misma imposibilidad de sustracción a ella es que lo que oímos es muy poco, la

8 Bowie, Andrew. *Op. Cit.*
Pág. 21

necesidad de olvidar, de no escuchar a pesar del sonido, se instala como una necesidad fundamental a nuestra existencia. Por otra parte, si escuchar es un trabajo complejo, parte de dicha dificultad radicaría en la oposición que podemos establecer entre escuchar y comprender, sin duda un eco de aquella otra oposición señalada más arriba entre experiencia y comprensión; pareciera que cuando comprendemos no escuchamos, nos saltamos el sonido, mejor dicho; pareciera que cuando “sólo” comprendemos nos es imposible escuchar. Esto es especialmente aplicable en el habla cotidiana; fijarnos en cómo habla una persona, es decir ponernos en la situación de ese alguien que enuncia Celan, es la ruina para la comprensión de lo que aquella persona quiere decirnos, fijarnos en los sonidos que emite al hablar, en las palabras que repite sin darse cuenta, nos anula la posibilidad de seguir su discurso.

De algún modo, o de muchos, no es curioso que uno de los momentos de mayor lucidez acerca del problema del lenguaje, como lo es el primer romanticismo alemán, haya sido también uno de los momentos en donde la reflexión acerca de la música y la propia práctica musical, adquieran una relevancia con la que jamás habrían soñado un siglo antes. El problema apunta aquí al centro del lenguaje y su relación con el potencial estético contenido en el acto de conocer; la centralidad de la música en este punto, para la teoría estética alemana, está dada por la relación entre la música y el lenguaje. El potencial que pondría en juego la música para los primeros románticos es la certeza de que el sentido se organiza más allá (o más acá) de las ideas planteadas por un discurso, el sentido de todo lenguaje no pasará por los mecanismos o reglas de enunciación que articulan dicho lenguaje, es decir, el sentido del habla, de la música, de la poesía, no pasará por las reglas gramaticales, armónicas o de cualquier otro tipo sino que pareciera ser que aquel sentido sólo se podría articular en la confluencia del libre juego entre la intuición y la imaginación en el acto de ocuparse (es decir de estarse ocupadas) en un materia. Es decir, escuchar requeriría hacer presente la libertad del sujeto particular para generar un sentido en lo general, en la materia. Pareciera ser, entonces, que el acto de escuchar es un modo de apelación potente a la subjetividad, lo que habría en esa apelación es una llamada a ir más allá de los modos en que se articula el lenguaje al decir algo para

poder otorgar sentido al acto mismo de decir. La obra es una especie de rastro de una voluntad, escuchar requiere una relación con esa voluntad y, por lo tanto, si bien hay una mediación, que vendría a ser la propia obra, esa voluntad con la que debemos relacionarnos no es otra cosa que nosotros mismos, nuestra propia capacidad para dar sentido a esos rastros.

Escuchar vendría a ser aquí una apelación directa a ese reconocimiento sonoro que va más allá de la significación en su sentido literario y literal y que se identificaría con cierta eminencia de un contacto que nunca termina de producirse, con un desgarramiento de los límites individuales y el reconocimiento que aquello que surge tras la rasgadura es una extrañeza que inexplicablemente sigue siendo uno mismo, un fantasma en el sentido de un Otro irrepresentable pero del cual no se puede saber sino en la representación del sí mismo. El parentesco entre audición y experiencia se propone aquí como ineludible (después de todo escuchar no es otra cosa que una experiencia en el registro de lo sonoro) pues la experiencia, tal como se había señalado antes, también se opone a la comprensión, aquello que ya habíamos dicho que permite el sentido y abre la posibilidad a la experiencia es justamente la incompreensión sobre sí a la que está arrojado el sujeto. La *quête*, la búsqueda que significaría el escuchar sería una búsqueda del sujeto más allá de los límites del yo, una búsqueda que se abre a la extrañeza de lo otro sin reducirlo al estatuto de objeto de una comprensión, pues eso otro conforma también al sujeto.

El 9 de abril de 1860, el francés Édouard Léon Scott de Martinville registra en un fonógrafo lo que se conoce hasta ahora como la primera grabación de voz humana⁹, 17 años antes de que Thomas Alva Edison se acercara a la corneta de su fonógrafo y dijera, de una vez y para siempre, el famoso *Mary had a Little Lamb*. Cuando escuchamos aquella voz que llega a nosotros desde 1860 en aquellos apretados e infinitos 11 segundos poco importa saber que lo que canta Edouard Léon es un verso de una canción folclórica francesa llamada *Au clair de la lune*. Volviendo al personaje de Celan pareciera ser que la única posibilidad de escuchar un trozo como éste es perderse lo que dice aquella voz fantasmal que llega a nosotros desde

9 Dicha grabación se puede encontrar, junto a una serie de otras grabaciones del fonógrafo de Scott de Martinville, en: www.firstsounds.org/sounds/scott.php

1860 para concentrarse en la extrañeza radical a la que nos enfrenta; no podemos comprender lo que nos dice pues, aunque logremos descifrar las palabras que se reproducen, aunque logremos reconocer el motivo melódico presente, aquello no nos dirá nada sobre la experiencia de *escuchar*, toda explicación técnica que nos podamos representar a posteriori se topa con lo incomprensible del momento mismo de escuchar. Cortázar nos ofrece un ejemplo, a mi juicio, inmejorable de este asunto:

Escucho desde los audífonos la grabación de un cuarteto de Bartók, y siento desde lo más hondo un puro contacto con esa música que se cumple en su tiempo propio y simultáneamente en el mío. Pero después, pensando en el disco que duerme ya en su estante junto con tantos otros, empiezo a imaginar decursos, puentes; etapas, y es el vértigo frente a ese proceso cuyo término he sido una vez más hace unos minutos. Imposible describirlo —o meramente seguirlo— en todos sus pasos, pero acaso se pueden ver las eminencias, los picos del complejísimo gráfico. Principia por un músico húngaro que inventa, transmuta y comunica una estructura sonora bajo la forma de un cuarteto de cuerdas. A través de mecanismos sensoriales y estéticos, y de la técnica de su transcripción inteligible, esa estructura se cifra en el papel pentagramado que un día será leído y escogido por cuatro instrumentistas; operando a la inversa el proceso de creación, estos músicos transmutarán los signos de la partitura en materia sonora. A partir de ese retorno a la fuente original, el camino se proyectará hacia adelante; múltiples fenómenos físicos nacidos de violines y violoncellos convertirán los signos musicales en elementos acústicos que serán captados por un micrófono y transformados en impulsos eléctricos; éstos serán a su vez convertidos en vibraciones mecánicas que impresionarán una placa fonográfica de la que saldrá el disco que ahora duerme en su estante. Por su parte el disco ha sido objeto de una lectura mecánica, provocando las vibraciones de un diamante en el surco (ese momento es el más prodigioso en el plano material, el más inconcebible en términos no científicos), y entra ahora en juego un sistema electrónico de traducción de los impulsos a señales acústicas, su devolución al campo del sonido a través de altavoces o de audífonos más allá de los cuales los oídos están esperando en su condición de micrófonos para a su vez comunicar los

signos sonoros a un laboratorio central del *que en el fondo no tenemos la menor idea útil*, pero que hace media hora me ha dado el cuarteto de Bela Bartók en el otro vertiginoso extremo de ese recorrido que a pocos se les ocurre imaginar mientras escuchan discos como si fuera la cosa más sencilla de este mundo.”¹⁰

Podríamos pensar en esta descripción cortazariana como la puesta al día, en el ámbito de lo sonoro, del mismo ejemplo de la dióptrica cartesiana que da en el centro del problema de la audición, más aún, cuando más tarde agrega: “... así / la música no viene del audífono, es como si surgiera de mí mismo, soy mi oyente, / espacio puro en el que late el ritmo / y urde la melodía su progresiva telaraña en pleno centro de la gruta negra. Cómo no pensar, después —prosigue Cortazar— que de alguna manera la poesía es una palabra que se escucha con audífonos invisibles apenas el poema comienza a ejercer su encantamiento. Podemos abstraernos con un cuento o una novela, vivirlos en un plano que es más suyo que nuestro en el tiempo de lectura, pero el sistema de comunicación se mantiene ligado al de la vida circundante, la información sigue siendo información por más estética, elíptica, simbólica que se vuelva. En cambio, el poema *comunica el poema*, y no quiere ni puede comunicar otra cosa. Su razón de nacer y de ser lo vuelve interiorización de una interioridad, exactamente como los audífonos que eliminan el puente de afuera hacia adentro y viceversa para crear un estado exclusivamente interno, presencia y vivencia de la música que parece venir desde lo hondo de la caverna negra”¹¹

Nuevamente, y volviendo a la metáfora cartesiana, la audición, la visión, lo sensato, provienen de aquella caverna negra, de aquella habitación oscura donde se encuentra el hombre barbudo, es desde la oscuridad de aquella noche primordial desde el único lugar que un sentido pudiera articularse, tal como antes se dijo, en ese espacio infinito entre el hombre barbudo y el fondo del ojo de buey, como eminencia de un contacto entre ambos que nunca termina de producirse, ese contacto sería el contacto con los propios límites de aquella oscuridad; el ojo de buey, lo material. En estricto rigor no es ni en uno ni en otro extremo donde se da lo audible, el hombre barbudo encerrado en su solitaria noche no podría ni siquiera saber de sí mismo a no ser por

10 Julio Cortazar, *Salvo el crepúsculo*, Buenos Aires, Alfaguara 2004, pp 35-36. El subrayado es mío.

11 *Ibíd.* pp. 37

el ojo de buey y, a su vez, las imágenes registradas al fondo de dicho ojo no son más que un mero dato que en ningún caso se podría transformar en experiencia a no ser por el hombre barbudo. Pero quizás más importante aún que esto es el hecho que lo audible requiere de un tiempo que no se cierre sobre sí, un tiempo abierto que permita aquella indefinición del sujeto. Lo audible es aquello que nunca termina de darse, aquello que es imposible apropiarse pues tiene sus raíces en lo incomprensible, es decir, en aquello que en ningún caso se podría comprender, en la extrañeza de lo otro que nos constituye como sujetos. Tal como Borges señala “la música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.”¹²

12 Borges, J.L. “La muralla y los libros” en *Obra completa*, 2. Emecé, Buenos Aires, 1996. Pág. 13