



FACULTAD DE  
**FILOSOFÍA Y  
HUMANIDADES**  
UNIVERSIDAD DE CHILE

# **APROXIMACIONES PARA UNA INTERPRETACIÓN DE LA EXPERIENCIA SONORA**

Tesis para optar al grado de Licenciado en Filosofía

Esteban Chandía Gagliardi

Profesora Guía:

Dra. Claudia Gutiérrez O.

Santiago de Chile, diciembre del 2020

# ÍNDICE

Introducción.....	3
I. Aproximación a las formas de la relación sonora y sus proyecciones en la teoría estética de Lévinas.....	5
1. Sobre <i>Intencionalidad y sensación</i> .....	5
2. La escucha y el habla.....	9
3. Ritmo.....	14
4. La imagen musical.....	17
5. Símbolo al revés.....	22
II. Sonido, cuerpo y significación. Aproximaciones en diálogo con Nancy y Schaeffer.....	26
1. La escucha y el conocimiento.....	26
2. Sonido y cuerpo.....	32
3. Sobre la captación musical.....	37
III. Hacia una interpretación del rol de lo sonoro en el desarrollo de la humanidad.....	44
1. Sobre la vía.....	44
2. Formas de lo sonoro-musical en sus manifestaciones primigenias.....	50
3. Proyecciones ulteriores para la interpretación.....	56
Conclusiones.....	60
Resumen.....	62
Bibliografía.....	63

## Introducción

Esta investigación tiene por objetivo presentar elementos para una interpretación de la experiencia sonora, a través de la exposición de ideas con las que dialoga y vislumbra, progresivamente, las bases sobre las que ha de concebirla. Las variadas concepciones sobre la experiencia sonora, presentes tanto en lo cotidiano como en lo académico, motivan los trabajos que, o bien unifican su diversidad, o preservan su diversidad. Veremos cómo esta cuestión atraviesa toda la investigación. Por otra parte, la intensidad con que lo sonoro aparece en la experiencia es lo que motiva nuestra investigación. Su método es principalmente hermenéutico, exceptuando el acercamiento a los datos arqueológicos y etnohistóricos concentrados en el último capítulo, y el acercamiento a los datos físicos a partir de los cuales se sugieren interpretaciones.

El primer capítulo está constituido por la exposición, diálogo y proyecciones derivadas a partir de ideas postuladas por Emmanuel Lévinas, en un recorrido que comienza abordando, a partir de la sensibilidad, la implicancia de lo sonoro en la escucha y el habla, para vincularse, luego, a partir de nociones que de su concepción fenomenológica se desprenden, con su concepto de ritmo y el desarrollo de lo que llama ‘imagen musical’, lo cual nos permitirá abordar su concepción de ‘símbolo al revés’ que se mostrará como clave para la comprensión de su teoría estética. El segundo capítulo, constituido por la exposición, diálogo y proyecciones a partir de ideas de Jean-luc Nancy y Pierre Schaeffer, presenta, primeramente, la sonoridad en relación con el conocimiento, para extraer una significación filosófica de su relación. Posteriormente, se presenta la relación entre cuerpo y sonido junto a las implicancias que estos tienen en la interpretación de la experiencia, para así anticipar las ideas que cimentarán una comprensión de la disposición y captación musical que exprese contacto con la noción de sujeto ‘a la escucha’. El tercer y último capítulo, que es donde más se perfilan las bases desde las que se concibe la interpretación, está constituido, primeramente, por el esclarecimiento de la vía que esta ha de seguir, en exposición y diálogo con diversas otras concepciones de Ramón Andrés, Carlos Mansilla, John Blacking, Luis Oyarzún, Claudio Mercado y José Pérez de Arce, que obligan a que el análisis de la experiencia del sujeto comprenda a este en el desarrollo de la humanidad. Por ello,

posteriormente, se exponen diversas concepciones sobre la sonoridad en manifestaciones primigenias de distintas partes del mundo, para vislumbrar contrastes y puntos de encuentro que nos permitan elaborar concepciones sobre el tema en cuestión. Y es en el último subcapítulo de este tercer capítulo, llamado ‘Proyecciones ulteriores para la interpretación’, donde se postulan los elementos que, luego del camino recorrido, perfilan la interpretación. Veremos, en este punto, en qué medida la pregunta por el rol de lo sonoro en el desarrollo de la humanidad se relaciona con la interpretación de la experiencia sonora, y cómo es posible comprender esta filosóficamente a partir de los elementos que hemos hallado para ello. Es allí donde la interpretación de la experiencia sonora define sus rasgos y el carácter que la guiará en investigaciones posteriores.

## CAPITULO I

### Aproximación a las formas de la relación sonora y sus proyecciones en la teoría estética de Lévinas

#### 1. Sobre *Intencionalidad y sensación*

Al abordar las múltiples variantes de la experiencia sonora en el sujeto, es imprescindible el elemento sensitivo ya sea lo comprendamos como un modo, un estrato o una condición de la existencia humana (si es que no elegimos comprenderlo a la manera que conciben algunas posturas, quizás, más radicales, según las cuales *todo* es cuerpo). Pero, antes de intentar esclarecer el significado que implicarían estas posturas, es necesario situar el análisis según el marco que nos convoca, esto es, el fenomenológico. Es en *Intencionalidad y sensación* donde Lévinas comienza señalando que la idea de intencionalidad es una de las formas en que se ha inaugurado la ‘salida de sí’. Distinto al kantismo en que, si bien se separaba el dato sentido de la unidad del ‘yo pienso’ que lo acaba instaurando como objeto, Lévinas nos indica que la cualidad seguía siendo algo subjetivo que se transforma en objetivo, con lo cual el pensamiento no habría salido de sí. Por otra parte, con Husserl, la intencionalidad inauguraba la idea de una salida de sí, a la manera de un acontecimiento que condicionaría todos los demás. Siguiendo este punto, una idea decisiva de tal comprensión fenomenológica era la de señalar la correlación entre las estructuras del objeto y los procedimientos del pensamiento que lo mienta, correlación que señalaría la *solidaridad* entre los objetos y sus modos de aparecer. Esta correspondencia sería de una clase especial que no podríamos reducir a un mero ‘estado de hecho’. La serie de ‘esbozos’ que percibimos de una cosa jamás podría acabarse, por lo cual “percibir de otra manera es percibir otra cosa” (Lévinas, 1967, p. 211). Ya veremos la relevancia de esta ‘salida de sí’ y de la problematización de esta correspondencia.

Ahora bien, el autor nos señala que, este objeto intencional husserliano, es ideal en el sentido de que se constituye por una multiplicidad de identificaciones de aspectos del objeto, según la cual se mantendría un ‘polo objetivo’ de éste. Y entonces nos dice que hay que

volver a encontrar esta obra de síntesis. Esto señalaría una ampliación de sus horizontes: distinto a los análisis que se han volcado a la forma de extraer de la realidad la ‘identidad-resultado’. Estos horizontes serían el contexto de las significaciones, según el cual la fenomenología permitiría abordar lo lógico mismo y/o problematizarlo -por su parte, si habláramos del rol de la sonoridad en la constitución de la humanidad, podríamos preguntarnos: ¿qué significa abordar los horizontes de las significaciones sonoras en un humano con una cierta manifestación de sentidos e inserto en un indeterminado proceso evolutivo? -

Lévinas nos sugiere entender lo sentido no como idealidad (o no solamente entender lo sentido desde su aspecto mental, ya que, más adelante, nos dirá que sólo la proto-impresión está libre de toda idealidad). Es entonces que se abre a comprender la intencionalidad de otra manera, en lo que respecta a la sensación: no sólo como un correlato de lo sentido, que se quedaría en el pensamiento, sino, yendo *más allá* del punto en que nace; con lo cual la intencionalidad sólo podría seguir siendo la esencia de la conciencia si la entendiéramos como total transparencia. Y esto implicaría la eliminación de la noción de ‘objeto mental’: “¿No supone eso la desaparición de ese mítico ‘objeto mental’, anunciada por el redescubrimiento de la intencionalidad de la conciencia y la radicalización de su concepción?” (ídem, p. 214). Podríamos decir, quizás, que entre la subjetividad y el ser, en lo que respecta a la sensación, habría sólo una transparencia que otorgaría una amplitud de datos e instancias de diversos contenidos para cada humano, en todo lo que no fuera la mera ‘identidad-resultado’ de formas como, por ejemplo, el conocimiento científico, donde la constatación de la regularidad de la naturaleza ligada a un cierto horizonte intersubjetivo ha germinado en signo identificable, en técnica, ordenamiento, etc.

Distinto a quienes señalan más la diferencia husserliana entre los datos hyléticos como material psíquico y las cualidades de los objetos, Lévinas nos dice que el autor alemán menciona en numerosas ocasiones que hay una semejanza entre las sensaciones y las cualidades objetivas. Pero esto supondría un plano objetivo constituido; reflexión según la cual podríamos proyectar que, para el autor, es, al menos, problemática la noción de una objetividad según la cual pudiéramos decir que hay una semejanza entre las sensaciones y las cualidades de los objetos. Y entonces, si la sensación es análoga a las cualidades de los

objetos, requerimos la materialidad de las sensaciones para pensar los objetos; de modo que, mientras que la intuición pretendía mostrar el ser ‘original’, al requerir un contenido sensible para poder pensar tal sentido, no es ya la presencia del objeto como tal la que pensamos, sino que éste nos remite a la materialidad de las sensaciones; de manera que el acto intuitivo sería, a la vez: “intención que piensa una presencia y presencia -indispensable- de un contenido en el sujeto.” (ídem, p. 217). Lévinas nos dirá que Husserl insiste en que la proto-impresión es la fuente de toda conciencia y de todo ser. Y prontamente nos dice que hay un vínculo entre la conciencia de la impresión en su ‘presente vivo’, podríamos decir, que es donde espontaneidad y pasividad se confunden, y la intencionalidad que va hacia las idealidades identificables. De acuerdo con este esquema, podemos preguntarnos si tales estratos son separables, a lo que el autor probablemente respondería que sí, ya que, como él mismo señala: “existen estados de conciencia que no son conciencia de algo” (ídem, p. 215). ¿Cuál es el alcance de esta afirmación en relación con la experiencia sonora? Debemos precisar, primero, aún unas cuantas cosas.

No es que la sensación se unifique en una intencionalidad a modo de ser retenida en escorzos. Ese proceso sería el que nos conduciría a la identificación idealizante. Para Husserl, cada intención que en sus instantes retiene o anticipa la identidad de la sensación, es la conciencia interna del tiempo; concepción desde la cual Lévinas menciona que la distancia entre el sentir y lo sentido es el tiempo, y que, así, el tiempo es el sentir de la sensación:

El tiempo no es únicamente la forma que alberga las sensaciones y las arrastra en un devenir; es el sentir de la sensación, sentir que no es la simple coincidencia del sentir y de lo sentido, sino una intencionalidad y, por tanto, una distancia mínima entre el sentir y lo sentido, justamente una distancia temporal. (...) el flujo de lo vivo es conciencia del tiempo. (ídem, p. 220).

Al flujo (cuyo modo es protención y retención, los cuales no serían identidades ideales en el flujo de lo diverso, sino que serían el modo mismo del flujo), que es, también, el sentir mismo de la sensación, Husserl lo llama subjetividad absoluta, la cual sería anterior al lenguaje. Entonces, siguiendo este esquema, podríamos decir que el objeto sensible es posible cuando se da, primero, la proto-impresión, la cual transcurriría en un tiempo ínfimo hasta que

la intención la animaría, y de ese modo el objeto se haría consciente. Así, la simultaneidad se daría sólo entre la proto-impresión y lo percipiente -si es que es posible hablar aún, teniendo a la vista los avances de otros campos del conocimiento, de simultaneidad-. La proto-impresión, de tal manera, marcaría la transición de un ser que se modificaría en ser para la conciencia; de modo que el ser se modifica, pero no se pierde. Al instante de la proto-impresión se anudarían las protenciones y las retenciones que constituyen la unidad de la sensación. Esta fuente de toda conciencia, la proto-impresión, Lévinas la describe también como receptividad de un 'otro', que penetra en lo 'mismo', y nos dice que, de este modo, la sensación no es el efecto del cuerpo. La relación la describe, más bien, como una pertenencia del sujeto al objeto, no como si fuera un efecto en un sentido objetivo, sino más bien señalando que, frente al objeto, el sujeto hace 'acto de presencia', y que, así, la corporeidad se produce en la sensación. El frío de un suelo se siente en los pies, el calor de un objeto en las manos, etc. Estos estados, por su indeterminación, borrarían la estructura sentir-sentido, sujeto-objeto (ídem, p. 225). Volviendo a Husserl, Lévinas menciona que la conciencia estaría unida al cuerpo por la capa hylética, y es mediante la sensación que se encarna la relación con el objeto.

Y es en la sensación donde se deforman las estructuras. Además, es en ella donde Lévinas sitúa esa *pantalla* husserliana que se descubre al operar la reducción. Es ahí donde se dibujarían todas las significaciones por aparecer, todo fenómeno, y donde puede acaecer la ruptura del esquema sujeto-objeto e interioridad-exterioridad (ídem, p. 226). Así, la sensación constituiría lo concreto de la percepción, el trato mismo con lo otro (en su modo consciente, digamos, ya que el trato inicial se da con la proto-impresión). Es desde esta noción que Lévinas señala la relevancia del factor cinético en la experiencia, es decir, en que la comprensión de la sensibilidad no puede abocarse sólo al aspecto cualitativo de la sensación, sino también a la dimensión de movilidad corporal: el cuerpo está localizado. Entonces el sujeto es móvil, no es una estructura fija. Hay movimiento en la subjetividad del sujeto, por lo cual no podemos asegurar que la relación sujeto-mundo sea indefasable:

La filosofía que aportaba la idea de estructuras eidéticas también se ve obligada a denunciar radicalmente la idea de la fijeza estructural -de su



simultaneidad indesfasable- al introducir el movimiento en la subjetividad del sujeto (ídem, p. 229).

Uno de los méritos que Lévinas atribuye a Husserl, es el de haber cambiado la significación del problema: en efecto, significa ya no ver la experiencia como algo que aspira a una verdad, sino como algo que tiene una significación por ella misma, esto es, comprenderla como una fuente trascendental, a partir de la cual la noción misma de ‘verdad’ adquiriría sentido. Y es en este sentido en que la proto-impresión es a priori de la experiencia. De este modo, Husserl “restituye al acontecimiento impresivo su función trascendental gracias a su teoría de lo sensible”. (ídem, p. 233). De esta manera, la experiencia sería iluminadora antes que probatoria. Pero ¿Qué significa esto? Ya es momento de leer estas reflexiones -y otras- en clave sonora.

## **2. La escucha y el habla**

Todo hablar es enigma, dice Lévinas en *Enigma y fenómeno*, si bien esta descripción corresponde a una parte de la duplicidad del hablar: la otra, es la que se atiene a la fenomenalidad, esto es, aquella de la que es posible una descripción más extendida y que se ofrece a la luz del conocimiento. Pues bien, así como el hablar comporta este doble carácter, podemos decir que la escucha comporta, también, esta duplicidad. Recordemos que, para el autor, el deseo de lo infinito es concebido como un sentimiento primordial, justamente en su ambigüedad (Lévinas, 1967, p. 292); y es en esta ambigüedad donde el sujeto no encuentra una correlación, precisamente por ser relación con un absoluto inabarcable. Y es esta inabarcabilidad la que se revela también en la escucha de otro. Tenemos, ciertamente, datos: llegan a nosotros, al escuchar a alguien, registros de altura, intensidad, duración, timbre, como también las significaciones extraídas de las concatenaciones de palabras elaboradas por el otro, significaciones que también llegan a través de modalidades sonoras que interpretamos, como la forma de pronunciación de las palabras, la tensión y distensión de éstas, los respiros y su frecuencia, los silencios, etc. Toda esta masa de información comporta una parte del carácter a la vez inteligible y ambiguo de la comunicación humana. La escucha es, por todo esto, instancia de recepción de datos discernibles, como también instancia de alejamiento, en el oscurecimiento de datos que, aunque insistieran en explicitarnos, no

podrían traducirnos del todo. Fuera de constituir esto la defensa dogmática de algún oscurantismo, baste señalar la dificultad y la consabida problemática que acarrea para músicos la descripción del timbre de un sonido; dificultad que, podríamos decir, es de mayor o menor grado de acuerdo con la cantidad de recursos conocidos que emitan sonidos semejantes al que se quiera describir.

Queremos decir con esto que el acto de hablar se aventura, también, desde la experiencia de su ambigüedad, en el sentido de que, por ejemplo, ya sea con seres de mayor o menor confianza (diferencia según la cual, probablemente, se realzarán y atenuarán ciertos datos, como también podrán brotar o sustraerse ciertas manifestaciones de la aleatoriedad; modificaciones que podríamos interpretar, en clave sonora, como partes de una función ecualizadora del comportamiento humano); al momento de hablar, se entrará como a una especie de ritmo en el que nos veremos obligados a trazar cierta forma (incluso si no articulamos ninguna, o si, en lo que atiene a las significaciones, nuestro enunciado no comporta referencia significativa aparente). De este modo, en la escucha y el habla, los sonidos significan y los significados suenan. Por supuesto que hay una gama quizás inconmensurable de variaciones a activar de acuerdo con lo que nos evoque la persona con quien se esté al habla o a la escucha; como, de igual modo, constituirán factores de variación la situación en que nos encontremos individualmente y en la que estemos con esa persona; y estados de salud, de ánimo, etc. Todos estos factores suenan y significan. Lejos de ellos, corren los datos que no tematizamos, que no escuchamos ni siquiera con presentimientos y que ni nos planteamos significar; son datos con los que tenemos una diferencia de contenidos, con los que no tenemos un contacto directo y con los que, como diría Lévinas, no sincronizamos. Es relevante aclarar, en este punto, que con ‘significar algo’ nos referimos al uso particularizado y no teleológico de tales términos, a la manera en que podemos decir que, según determinadas maneras de entender la sonoridad, significamos el que alguien nos hable muy fuerte como expresión de posible rabia, enojo, exasperación, desesperación, etc. y no a pensar sentidos teleológicos como al decir que la vida de tal ser tiene tal significado; manifestación que constituiría, volviendo a Lévinas, una perturbación irreductible (ídem, p. 293). También, a modo de ampliación de tema, hemos de constatar que hay, además de estos datos pertenecientes al fenómeno o al enigma, datos que no comportan ni la claridad ni la ambigüedad suficientes como para ser colgados a uno u otro término del análisis. Pero

siguiendo tal esquema, según el cual la trascendencia del enigma llega a nosotros como huella, y que en ese sentido las grandes experiencias de la vida no se ‘viven’ propiamente, es que podemos decir, de igual modo, que ello es así porque, en tales instantes, estuvimos en lo otro y no (al menos no solamente) en nuestra mismidad.

Podemos, de igual manera, señalar una duplicidad de la subjetividad con respecto al fenómeno y al enigma en la experiencia: por una parte está la relación con lo sabido, con las verdades universales, con lo dicho, con el rostro, a la que nos podemos abrir; pero por otra parte, esta apertura se cierra también sobre sus propias significaciones; es la instancia que el autor señala como una oreja al acecho, que está pegada a la puerta del lenguaje y que se cierra sobre sus propias significaciones, en el modo del enigma, a la vez que también se abre al ser (idem, p. 302).

Afirmamos que una característica fundamental de la escucha es que es una instancia de apertura. Y esta apertura, en Lévinas, está situada, al menos en parte, significativamente. Queremos decir con esto que el nicho, la contingencia significativa e histórica de esta apertura está marcada en ella a la manera de impregnarle conceptos y objetos determinados en los que tal instancia se abre. Dígase *kerygma*, revelación, resonancia, exterioridad; la escucha, en Lévinas, transitaría por estos y más modos, en una forma que invita a la perturbación si hubiéramos de calificar tal tránsito como *entre* lo que significan tales palabras (como si estuviera entre objetos, es decir, como si la escucha transitara en la exterioridad físicamente); o a calificar tales palabras como descriptoras del desarrollo de la escucha en distintas modalidades (esto es: no es que la escucha transite entre una cierta resonancia, sino que la escucha resuena). No está demás decir que ambas opciones no son excluyentes. Podemos decir, también, que la primera opción designaría los factores físicos implicados en el proceso de escucha; la segunda opción sólo designa el proceso de escucha; es, en este caso, la que alguien podría llamar la propiamente fenomenológica. Pero no es nuestra inclinación separar estas cosas. Se trata justamente de que la escucha resuena en las resonancias. Decir que la escucha resuena es una constatación fenomenológica. Por su parte, decir que algo resuena en ciertas resonancias es introducir, en un mismo suceso, fenómenos de órdenes distintos. Estos órdenes distintos, sin embargo, se mezclan en la experiencia. En el caso de hablar con un ser, todos los elementos implicados en la sonoridad pueden influir en nosotros,

también, de modo pre-significativo. Ese sería el lado físico. Y está también la resonancia de nivel, digamos, psicofísico o mental, esto es, la que compete a la ‘vida interior’ y en la cual lo que hablamos resuena en mí luego de un tiempo. Así es como la escucha resuena, al menos en un sentido. Pero esa escucha, esos contenidos escuchados, resuenan luego de un tiempo porque en un momento tuvieron contacto con ciertas resonancias exteriores, que a su vez también resonaron antes, y así...

Hay, a pesar de su crítica a la noción de ídolo, una iconografía de la que Lévinas parece no librarse y que se introduce, quizás subrepticamente, en sus concepciones ontológicas. Afirmamos con esto que, al proyectar que la escucha transita en el *kerygma* y la revelación, por ejemplo, introduce un filtro en la escucha como disposición filosófica. Y la utilización de la palabra filtro exige ser pensada aquí como se haría en el tratamiento o procesamiento sonoro: los sonidos a ser grabados por un micrófono pueden ser filtrados con un anti-pop. Esto no designa meramente una sustracción. Es también -y ahora, fenomenológicamente- el acondicionamiento de una vía sonora. Decimos, entonces, que hacer transitar la escucha, por ejemplo, por el *kerygma* y la revelación, es poner un filtro a la experiencia. Y este filtro no sólo ausenta elementos, sino que también da carácter y enriquece dicha vía sonora. Tal como con los filtros de un sintetizador: podemos agregar o quitar frecuencias (o bien realzar y atenuar), texturizar, etc. (si bien agregar ciertas frecuencias a un sonido y texturizar no corresponden a procesos del mismo tipo, ya que el primero es medible y el segundo corresponde a un fenómeno de la impresión o apreciación psíquica; pero es por esto que debiéramos tomar el concepto de filtro en amplitud).

Así como el cuerpo, para Lévinas, se produce en la sensación; y así como la sensación tiende a irrumpir en las separaciones sujeto-objeto e interioridad-exterioridad, lo que el sujeto cataloga como sonidos que interpretan la vivacidad y la carencia de vivacidad, por llamarlas de alguna manera, tienden a fundirse entre lo que él experimenta como transmisor de vivacidad o carente de vivacidad en lo que va desde su cuerpo *hacia dentro*, con lo que él interpreta como sonidos que otorgan vivacidad de acuerdo con un orden poético que complementa lo visual, desde su cuerpo *hacia fuera*. Por ejemplo, en la apreciación de una secuencia visual, ciertas mezclas de sonidos, texturas y/o armonías brindarán vivacidad a las cosas, mientras que, si la misma secuencia visual se acompaña de un material sonoro que ese

mismo individuo interpreta como carente de vivacidad, la secuencia visual, la significación de los hechos que en ella ocurran y la experiencia en general pueden ser radicalmente distintos e, incluso, opuestos. Por su parte, cuando el sonido tiende a alejarse, desestabiliza la experiencia de la exterioridad y pareciera como si nos empujara, casi de golpe, a una auto-escucha. No pensamos que se deba entender estas instancias desde un punto moral determinado. Decir que una cantidad de sonidos brindan ‘vida’ a una situación, constata la cualidad de animada de ésta, es decir, su grado de coherencia con las representaciones que hemos instrumentalizado.

Decimos, junto al autor, que la proto-impresión es receptividad de lo otro. ¿Podríamos decir, además, que la proto-impresión es enigma? A través de la no identificación en que *están* las cosas antes de ser nombradas: estancia en que Lévinas pareciera usar la noción de resonancia para describir el comportamiento del ser, y la forma en que la esencia se comporta. Por su parte, el carácter infundado de la proto-impresión es el que hace valer, además, su significación de ‘génesis espontánea’, y la instancia en que se inserta, esto es, la experiencia, brinda, a la vez, la posibilidad de dar sentido a la noción de verdad y a su problematización. Pensamos que es posible asociar este carácter de fundador infundado, de brindador y problematizador de sentidos de la proto-impresión, con el comportamiento del ser comprendido en su dimensión dinámica, es decir, aquella en que A es A puede entenderse como el ser que resuena, como la esencia, que no tiene nada tras de sí; pero donde, también, podemos entenderla como A es B, cuando se temporaliza la esencia de A, esto es, donde se gesta la diferenciación de modos de ser:

En el verbo de la apofansis, que es el verbo propiamente dicho, el verbo ser resuena y se escucha como la esencia. A es A, pero también A es B se entiende como un modo en el cual resuena, vibra o se temporaliza la esencia de A. Todos los atributos de los seres individuales, todos los atributos de los entes que se fijan en o por medio de los nombres pueden entenderse, en tanto que predicados, como modos de ser. (Lévinas, 1987, p. 92).

Por lo demás, ¿no es también la resonancia el modo en que los horizontes, sus significaciones y problematizaciones se amplían? Si nos atrevemos a pensar la resonancia,

en Lévinas, como algo que no es únicamente metáfora para describir el comportamiento del ser y la esencia, podríamos también concebirla, no sin precipitarnos, en el modo de una figuración física o ‘medianamente’ física; y decimos ‘medianamente’ física, porque tal ejercicio se podría llevar a cabo sólo a condición de adherir, en ella, la resonancia, cualidades que no es claro que emerjan sólo de la resonancia como fenómeno físico tratado en una conceptualización aislada; esto es, como dotada de pronunciamientos marcados, de trazos, de ‘pulsos’ que parecen llamarse unos a otros a través de las resonancias, y según los cuales hay quienes vieron un incipiente orden o, al menos, el estrato germinal de una manifestación que devino, posteriormente en el desarrollo humano, en base de las nociones de ritmo y, con él, de música.

### **3. Ritmo**

El ritmo, en un primer acercamiento enunciado en *La realidad y su sombra*, señala el modo en que el orden poético nos afecta. De la realidad emergerían conjuntos, *cosas* cerradas cuyos elementos se reclaman mutuamente entre sí (es ese ‘reclamo’ en que se introduce, en la explicación del ritmo, lo que compete a quien tiene experiencia de él); y se reclaman imponiéndose a nosotros. Se imponen sin que los asumamos, esto es, que nuestra relación, la disposición de nuestra sensibilidad en contacto con el ritmo, no se efectúa a través de un ejercicio de libertad. No es una actividad que esté mediada por un consentimiento, sino que es, más bien, participación, o la experiencia de una entrada en participación. Así, el sujeto es asido por el ritmo. Ni siquiera es esto a pesar de él, porque, una vez *dentro* de la experiencia rítmica, no habría sí mismo, es decir, que el sujeto pasaría de ser un sí mismo hacia el anonimato. Y en ello residiría el encantamiento del arte. De tal manera, esto describiría un modo de ser, al cual no se aplican ni la forma de la conciencia, ya que el individuo pierde su poder, y tampoco la forma de lo inconsciente, ya que toda la situación y todos los elementos estarían presentes en una ‘oscura claridad’; es decir, una manera de ser entre las cosas y no ser-en-el-mundo heideggeriano. De forma que, desde aquí, ya es posible vislumbrar cómo las instancias, experiencias o modos estéticos muestran una ligazón con el mundo imaginario del sueño: el sujeto está entre las cosas no solo exigiendo un ‘aquí’ y en la forma de conservar su libertad; está también entre las cosas como una cosa más, como formando parte del

espectáculo, exterior a él mismo; pero con una exterioridad que no sería la del cuerpo, sino exterioridad de lo íntimo. Es este un modo de ser en el cual se invierte el modo en que el sujeto es poder, para transformarse en uno que, más bien, es participación (2001, p. 48-49).

Ahora bien, hablar de un orden poético que nos afecta es probablemente fácil de ligar al gesto del otorgamiento de un carácter estético a la vida, cuanto menos, tal vez, a las pre-concepciones que operan en el desarrollo de los sucesos que reclaman una mayor parte de actitud centrada a datos, al menos, en gran parte, plenamente discernibles. No pretendemos instaurar con esto una distinción de naturaleza entre, por ejemplo, un artefacto construido con fines claramente establecidos (salvo, claro se alteraran estos y se resignificara su uso), con un objeto que, en consenso, pudiéramos considerar una obra de arte; sino que, más bien, se trata de señalar e insistir en los pronunciamientos manifiestos en la experiencia: lo que podríamos ilustrar como un secuestro del sujeto por parte del objeto -en concordancia, quizás, con Lévinas, hasta que constatamos que la experiencia estética no reviste siempre el carácter genuino en que el sujeto deviene anónimo. Y es la constatación de esta discontinuidad la que abre horizontes amorfos de captación de los objetos. Ahora bien, que los ritmos puedan vestir de idioma, de gesto, de sentimiento, de objeto, de suceso, no es simplemente parte de una estetización epistémica, sino que es parte del desarrollo en que la pregunta sobre la experiencia humana no logra reconocerse desde un esquema que lo asocie esencialmente al discernimiento de los contenidos: en este caso y, radicalizando la noción: la captación rítmica sería captación del suceso formado y/o deformado. Podríamos, incluso, imaginar estas *cosas* cerradas, estos ritmos del orden poético que nos afecta en todo ámbito, como emergiendo o manifestándose y siento captados por el sujeto, quien es modificado por estos y atiende a ellos según un mayor grado de consentimiento a las inclinaciones de su cuerpo y su conciencia, o a la consideración de significar la figura de ciertos hechos como piezas que señalarían un orden que excede tal hecho, lo que vendría a revestir un reduccionismo similar al que interpreta la experiencia en términos totalitarios de aprendizaje, placer, progreso, elemento de un continuo, etc.

Podemos decir, en diálogo con Lévinas pero, tal vez, desbordando su concepción, que es el ritmo quien arma la figura de la impresión que nos deja el otro en la escucha (o bien, es esta figura misma); y, así, también en el habla, nuestros contenidos llegan al otro en forma

de ritmo, dibuje éste una figura clara o difusa, y según la cual la musicalidad de la impresión podrá interpretarse cercana ya a tal o cual forma musical y a todos los elementos que llevan a ésta desde su composición hasta que es reproducida por un altavoz. Una vez que la música occidental, por ejemplo, atravesó las etapas que suelen separarse en barroco y clasicismo, explorando las fórmulas y las estructuras que a estos títulos se ciñen, fue necesaria una reformulación de la relación con lo imprevisto en música. Y, claro, con ello, una mutación de la relación con el ritmo: la experiencia desborda los datos secuenciados según una figura de orden metronómico. Fue necesario, entonces, que la partitura se alejara aún más de la obra interpretada y que, como diría Claudio Arrau, esta fuera asimilable a un esqueleto. De este modo sería, también, comprensible el surgimiento del romanticismo en lo que respecta a la relación del sujeto con el ritmo. En relación con el tiempo, fue necesaria una dilatación de los elementos expresados por la notación musical. Así, el tiempo aparece como ritmo (no sabemos si en general o sólo en ciertos sucesos). Mientras que, en lo que respecta a la sensibilidad, fue necesario que la relación con los signos, en su inmediatez, comportara la singularidad de una experiencia que, para ejemplificar, en el caso de la captación de la música atribuida al romanticismo, su figura llegara al cuerpo con aristas discontinuas, con algunos puntos más pronunciados, otros deformados, etc. Se corre el riesgo de interpretar, con la deformación del tempo musical que acontece en este periodo, la noción de deformación como ligada a un signo moral negativo, y según el cual esta deformación traduciría también el despliegue del sujeto en su época. Pero no es nuestro objetivo pronunciar tal asociación, como tampoco ligar las figuras de aristas no -tan- deformadas que acontecen en la música barroca con un signo moral, según el cual se diría que la relación del sujeto, en tal contexto, con el ritmo, con la musicalidad de la impresión y, con ello, su experiencia sensible en general, comporta una figura de bordes claros y asociables a ciertos tipos de comportamientos o hechos. La musicalidad de la impresión, la experiencia sensible y rítmica, en su multiplicidad, impiden la acogida de tales asociaciones. Porque el ritmo, a veces, resuena impersonalmente: en la experiencia sensible, resuena el barroquismo en los sujetos del período romántico, y resuena el romanticismo en los sujetos del barroco.

Volviendo a Lévinas, éste nos dirá que es preciso desligar el concepto de ritmo y de musicalidad como exclusivos de las artes sonoras y considerarlos en una categoría estética general; si bien el lugar privilegiado del ritmo se encontraría, ciertamente, en la música, pues



el músico realizaría, según el autor, la desconceptualización de la realidad. El sonido sería de las manifestaciones más alejadas del objeto del que emanan (ídem, p. 50); y, en este sentido, podemos decir que es de las más cercanas, quizás, al oscurecimiento, y por lo cual se engendra una ambigüedad mayor. Asimismo, nos dirá que la relación que tiene el sonido con el elemento del que emana, no se inscribe en su cualidad, y que incluso el timbre se ahoga en su cualidad y no conserva la estructura de la relación con el objeto (ídem). Entonces, al escuchar, no aprehenderíamos un ‘algo’, sino que quedaríamos sin conceptos; y así la musicalidad pertenecería naturalmente al sonido. De modo que, insistir sobre la musicalidad de toda imagen, sería un intento de ver en ella la separación que tiene respecto del objeto del que emana, esto es, su independencia en cuanto a la categoría de substancia; lo cual podemos ejemplificar así: al señalar la musicalidad de un cuadro, estaríamos centrándonos en aquello que no está propiamente designado por los objetos retratados, sino en aquello que se separa o brota de ellos, de manera que entraríamos a una instancia de participación con los elementos concretos y no concretos del cuadro.

#### **4. La imagen musical**

El procedimiento más elemental del arte, siguiendo este esquema, consiste en sustituir un objeto por su imagen. Y no por el concepto. El concepto, más bien, es el objeto captado, inteligible. Con el concepto mantenemos una relación que Lévinas califica de ‘viva’; la imagen, más bien, neutraliza esta relación real. La imagen no engendra como el conocimiento científico y la verdad, una concepción, no se efectúa como la transmutación en que la objetividad deviene en poder. Ella señala, más bien, un ascendente sobre nosotros: una pasividad en que la imagen es musical:

Más que nuestra iniciativa, la imagen señala un ascendente sobre nosotros: una profunda pasividad. Poseído, inspirado, el artista, se dice, escucha una musa. La imagen es musical. Pasividad directamente visible en la magia, del canto, de la música, de la poesía. (ídem, p. 47).

En la experiencia estética, podemos entender la afirmación de que la imagen es musical en el sentido de que no se inscribe dentro de los márgenes estandarizados de

conocimiento, sino que señala, también, la relación con lo imprevisto. Por su parte, si el arte consiste en sustituir el ser por la imagen, el elemento estético es la sensación, nos dirá Lévinas. Así, la sensibilidad se presenta como un suceso o modo ontológico distinto, que se realiza mediante la imaginación. Ahora bien, esta imagen es rítmica, y el objeto se volvería una especie de no-objeto al convertirse en imagen. Esta deformación de la realidad no refiere a la relación en que un objeto se vuelve inteligible, sino, más bien, donde el comercio con la realidad sería un ritmo. De tal forma, la sensación nace de esta relación de ‘ascendente’ que tiene la imagen sobre nosotros, a la manera en que la imagen juega, a su vez, una función de ritmo. De esta manera, la sensación no es un residuo de la percepción, sino una función propia. Distinto al ser-en-el-mundo, cuya existencia es con conceptos:

Todo sucede como si la sensación, pura de toda concepción, la famosa sensación inaprehensible a la introspección, apareciese con la imagen. La sensación no es un residuo de la percepción, sino una función propia: el ascendente que ejerce sobre nosotros la imagen -una función de ritmo. El ser en el mundo, como se dice hoy día, es una existencia con conceptos. La sensibilidad se presenta como un acontecimiento ontológico distinto, pero no se realiza más que a través de la imaginación. (ídem, p. 50).

Corremos el riesgo, en este punto, de no lograr distinguir o compatibilizar esta noción de sensibilidad con la que Lévinas plantea en *Intencionalidad y sensación*. En efecto, recordemos que allí afirma que el cuerpo se produce en la sensación, y que es en la sensación donde se encarna la relación con el objeto. Pues bien, la inclusión de la palabra ‘imaginación’ entre tales términos pareciera acarrear problemas. Hay quien podría decir que, para evitar esta incompatibilidad, hemos de distinguir la noción de sensibilidad en, al menos, dos sentidos: cuando se habla de ella en relación con la teoría de lo sensible, por un lado, y cuando se habla de ella en relación con la experiencia estética, por otro. Pero tal procedimiento, quizás, no es necesario, ya que ambas nociones, si examinamos con detención, no son incompatibles, sino que, más bien, apuntan a lo mismo. Recordemos que la proto-impresión marca la transición de un ser que se modifica en ser para la conciencia. Esto quiere decir que, cuando hablamos de sensación y, por tanto, de imaginación, estamos ya en la dimensión de

lo consciente (y es por eso que el cuerpo se produce en la sensación, no sólo en la manera de producción física, sino también en el modo en que notamos tal producción). También debemos tener en cuenta que esta noción de imaginación postulada por Lévinas, insiste en la transparencia, en el sentido de que, quien contempla la imagen, con su sensibilidad, lo hace como si esta fuera una ventana al mundo que tal imagen representa. Esta teoría de la transparencia, por tanto, será contraria a la de la 'imagen mental' (cuadro interior), así como en *Intencionalidad y sensación*, la concepción de la intencionalidad como pura transparencia implicaría la eliminación de la noción de 'objeto mental'. Y, por ello, Lévinas enfatiza que su noción de imaginación como directamente relacionada a la sensibilidad, es distinta de aquellas que podrían relacionar tal noción solo a caracteres de lo inteligible o lo fantástico, esto es, como mera creación abstracta.

De tal forma, la realidad no es solamente lo que es, sino que es también su doble, su imagen. Y la semejanza, según el autor, engendra la imagen, esa sombra que se da con lo original. De modo que el ser no es solamente algo que podemos intentar tematizar a la manera de una identificación totalizante, sino también su doble, su imagen, algo que no se ofrece a la verdad o a las categorías del conocimiento, sino que se escapa (ídem, p. 52). Hay, por tanto, una dualidad en la cosa:

Hay, pues, en esta persona, en esta cosa una dualidad, una dualidad en su ser. Es lo que es y es extranjera a sí-misma y hay una relación entre estos dos momentos. Diremos que la cosa es ella-misma y es su imagen. Y que esta relación entre la cosa y su imagen es la semejanza. (ídem, p. 53).

La imagen, desde esta concepción, es la alegoría, la metáfora del ser; un doble esencial de la realidad que se comporta en la ambigüedad del *más acá*; y así la realidad llevaría en su rostro su propia alegoría (además de todo lo que compete a categorías del conocimiento), en una experiencia que se extiende a la 'vida interior':

La idea de sombra o de reflejo a la que recurrimos -de un doble esencial de la realidad por su imagen, de una ambigüedad más acá- se extiende ella misma a la luz, al pensamiento, a la vida interior. La realidad entera lleva en su cara su propia alegoría, aparte de su revelación y de su verdad. El arte, utilizando la imagen, no refleja solamente, sino que realiza

esta alegoría. En él la alegoría se introduce en el mundo como la verdad se realiza por el conocimiento. (ídem).

La no-verdad, según tal perspectiva, es la sensibilidad misma, por la cual habría en el mundo semejanza e imagen. Lo sensible sería el ser en la medida en que se asemeja, en que fuera de su estructura de ser simplemente, se oscurece, se individualiza, y desprende esa 'esencia inaprehensible' distinta a la esencia revelada en la verdad. Que la semejanza sea la estructura misma de lo sensible, podemos interpretarlo aludiendo a que es en lo sensible donde acaece la diferencia en su sentido ontológico, donde lo 'uno' se particulariza y se vuelve otro, donde las cosas se singularizan y, con ello, se vuelven semejantes. Por otra parte, no pensamos que concebir la sensibilidad como la no-verdad, deba comprenderse en términos de relación de jerarquización con lo que aquí vendría a significar la verdad del ser. Es relevante señalar que aunque la imagen se despliegue, desde este enfoque, corporalmente, la supresión, por ejemplo, del instinto, en la explicación de la experiencia rítmica que expone Lévinas, pronuncia el distanciamiento que tiene la inmediatez corporal pre-asociativa con la experiencia estética. Podemos pensar que, si bien es cierto que esta inmediatez corporal pre-asociativa no comporta, probablemente, los signos suficientes como para otorgar una unidad verbalizable y requiera de una imagen en que el suceso se deforma en un sujeto, es esto parte de la propia claridad de su aparecer, esto es, la de ser experiencia y no doble de ella (o donde esta escisión perdería sentido). Por otra parte, podemos vislumbrar que el concebir la multiplicidad de manifestaciones artísticas como necesariamente entramadas en esta relación de semejanza entre imagen y realidad, se adecúa con ligereza a las ideas que conciben la manifestación artística como provista del requerimiento de interpretar su época o, al menos, las épocas que tienen relación con la significación. Esto, quizás, forma parte del desarrollo de la ambigüedad de nuestra relación con el signo. Queremos sugerir con esto que, una experiencia ulterior en el análisis del signo y la corporalidad y, con ellas, una reformulación en la comprensión de la experiencia estética, podría revelar la relación con el signo incluso desprendiéndolo del ámbito de la significación, esto es, señalando el pronunciamiento que aquel tendría, no como contenido provisto de sentido, sino como forma. Es cierto que estas formas también tendrían una semejanza con la realidad, con lo cual tal enunciado, para un análisis despistado, contendría su anulación; pero insistir en la captación de las formas en lugar del contenido provisto de sentido en la experiencia estética, nos exime de concebir la

mutiplicidad de éstas como alegorías del ser o como ‘dobles’ de la realidad; salvaguardando, de este modo, una dimensión genuina (que no superior), de algunas obras cuyo timbre no se logra inscribir del todo como referenciada a una otredad que reclamaría su esencia.

La imagen musical, si ampliamos su noción, podría traducir la experiencia estética de las distintas manifestaciones artísticas, haciendo que éstas puedan, también, ser vivenciadas según caracteres de lo sonoro: esto es, no sólo la experiencia de la apreciación de un poema, por ejemplo, como si fuera la ejecución de una pieza musical; sino, también, como la posibilidad de tener experiencia de aquel atendiendo a todo el proceso que lleva a una pieza musical desde su creación, hasta todo el tratamiento sonoro que requiera para ser finalmente reproducida. Queremos decir, con esto, que un poema puede ser leído como un *adagio*, pero también que puede leerse como un escrito con saturación en los bajos, o un estado en que intervino un excitador armónico. Por otra parte, la imagen musical también apuntaría a una especie de sinestesia: allí donde los colores expresarían cualidades sonoras, y los sonidos sugieren imágenes (y donde, en el caso de un poema, los márgenes entre sonoridad y significación se trenzan o funden, lo cual podría obligarnos a considerar la sinestesia como un fenómeno que no refiere sólo a los sentidos tradicionalmente reconocidos).

El artista, según Lévinas, transforma el tiempo en imagen, al hacer una traducción de la ‘selección natural de los hechos’ y de los trazos que se fijan en un ritmo (ídem, p. 60). Podemos pensar que aquí se desliza una relación de influencia de ambas partes entre artista y naturaleza; por una parte, el artista eligiendo, pero eligiendo aquello que ya está seleccionado en trazos por el despliegue de la naturaleza, y así transformando ese tiempo en imagen - ¿volviéndolo estatua? -. Y suponemos que, aquí, la ‘selección natural de los hechos’ incluye la deformación de estos hechos antes de llegar a la imagen que, en el artista, puede verse doblemente deformada. Por otra parte, Lévinas nos invita a pensar las coordenadas de una obra de arte como una en que, ya acabada, el ser se inmoviliza, donde el instante se petrifica y se aleja, garantizando, de este modo, cierta eternidad de la obra. Eternidad en la que, si bien no podemos identificar a la obra como a un contenido reductible, ésta sí podría hacer emerger imágenes en nosotros, en lo que podríamos interpretar como una especie de inversión del acto de abordamiento...

## 5. Símbolo al revés

Que en la humanidad exista aquello que llamamos arte, “revela en el tiempo la incertidumbre de su continuación y como una muerte que dobla el impulso de la vida -la petrificación del instante en el seno de la duración” (2001, p. 61). Según esto, lo que hace el artista es petrificar algo en el mundo, como si de duplicar su ser se tratara. Esta obra está en el intermedio porque está en el instante mismo del morir; porque, según Lévinas, ni muere ni queda en el mundo del conocimiento. Así podríamos imaginar que, paralelo a la duración de los vivos, corre una eterna duración de un intervalo relacionable con el mundo del sueño y que es este entretiempos: estrato ontológico donde el autor sitúa las obras de arte. Situar la obra en un tiempo normal y constituido, nos dice, sería superar la obra, tenerla tras de sí. Pero el tiempo mismo del ‘morir’ no puede representarse la otra rivera. No se puede situar en el tiempo porque ¿cómo lo haríamos? ¿diríamos que la obra tiene un porvenir, que tiene una función, una utilidad, un lenguaje claro, un manual de instrucciones? Es problemática, pues ella no estaría abierta al diálogo. Y así nos dirá que, en la obra, lo que tiene ese instante de punzante se debe al hecho de no poder pasar, de modo que podríamos decir: así como el *kerygma* o la revelación son un filtro en la escucha, todas estas caracterizaciones sobre el comportamiento epistémico relativo a la obra de arte, que son: no apertura al diálogo, separación temporal, alejamiento, etc. son, también, un filtro en la comprensión de la experiencia estética, un filtro que distancia la correlación temporal de estas dos fuerzas, a la vez que realza la simpatía experiencial entre el ritmo y la musicalidad de la obra con el sujeto, significando esta experiencia como una entrada al anonimato.

El valor de la imagen reside para la filosofía en su situación entre dos tiempos y en su ambigüedad; características desde las cuales, el filósofo, podría captar los posibles suyos en derredor, a través de la interpretación (ídem, p. 65). De ahí que la obra, según el autor, debiera ser tratada como un mito -así, por ejemplo, la indistinción que inauguran las músicas experimentales respecto a qué es y qué no es susceptible, en la naturaleza, de ser considerado parte de una obra, engendraría el pensamiento de una segunda indistinción: hasta qué punto los diversos aspectos de la realidad pueden aparecer al sujeto como obra, esto es, como imagen musical, como mito. El mito sería, también, el oscurecimiento del ser en la imagen, en su detención en el entretiempos y, así:

El mito es a la vez la no-verdad y la fuente de la verdad filosófica, y si es cierto, no obstante, que la verdad filosófica comporta una dimensión propia de la inteligibilidad, no se contenta con leyes y causas que ligan los seres entre ellos, sino que busca la obra de ser ella misma. (ídem).

De este modo, sigue resultando extraño que, teniendo en cuenta su noción de sensibilidad, Lévinas no conceda al instinto relevancia en la experiencia estética; pero podemos entender, también, que, si ello no fuera de tal modo, quizás no podría decirnos que el arte pertenece a la no-verdad del ser, ya que, si introdujéramos al instinto en su comprensión de tal experiencia, se introduciría, con ello, un elemento cuya inmediatez sensible comporta tal vivacidad y constatación que sería difícilmente reductible a una comprensión que la ligara con una obra perteneciente a la no-verdad del ser.

Recordemos que, según el autor, todo este debate se subordina a una pregunta mayor: qué valor se le debe otorgar a esta no-verdad del ser. Y responder esta pregunta teniendo en cuenta la noción de valor, en Lévinas, podría conducirnos a responderla desde una responsabilidad ética, es decir, desde una temporalidad que no es la del intersticio. De ahí que podría haber quien preguntara por qué se debe juzgar al intersticio por cosas que no pertenecen al intersticio. Por otra parte, según esta relación de semejanza que tiene la imagen con la realidad, y según la concepción de que el sonido sería lo que más se aleja del objeto del que emana, es por lo que podríamos ilustrar la manifestación sonora como una dispersión del ser, según sus horizontes resonantes; y que nos hace imaginar que esta manifestación sonora, al menos en lo que respecta al timbre, tiene un alcance inagotable; de modo que, si la posibilidad experiencial es infinita, la posibilidad de suscitar en esa experiencia la aparición de un sonido con su timbre distintivo, lo es también.

A partir de Lévinas podemos interpretar que, en el tránsito de la imagen (en este caso, la obra de arte), la estructura del acto de simbolización no acontece desde nosotros hacia el objeto, sino que, en tal tránsito, ésta nos conduciría a un más acá, en una especie de inversión de la estructura del acto de simbolización, una redirección del acto de abordamiento. La obra es quien genera imágenes en nosotros, la obra es quien resuena en nosotros y atraviesa esa puerta en que el lenguaje y la experiencia de cada cual se abre y cierra entre sus propias significaciones: “El cuadro no nos conduce, pues, más allá de la realidad dada, sino, en cierto

modo, más acá. Es símbolo al revés.” (ídem, p. 54). Y, para ampliar tal enunciado, mencionar que no sólo en lo que respecta al acto de simbolización se invierte esta estructura, sino que, también, en lo que respecta al acto de afección sensible inconsciente, pues es la obra quien impacta al cuerpo, haciendo acontecer, por ejemplo, la piloerección o *piel de gallina*<sup>1</sup>, así recibiera algo análogo a lo que recibe la tierra desde una otredad germinal, y cuya capacidad fuera, en el caso de la experiencia estética, la de generar imágenes en el sujeto, imágenes musicales.

Siguiendo este punto, nos dirá que “se entiende que el tiempo aparentemente introducido en la imagen por las artes no plásticas, como la música, la literatura, el teatro y el cine, no altere la fijeza de la imagen” (2001, p. 60). Y, entonces podríamos hablar de un doble carácter del sonido en Lévinas: uno, el musical, que adquiere fijeza o inmovilidad en tanto obra separada, acabada. Otro, el móvil, como el que, por ejemplo, se revela en el habla del otro. Sería ciertamente complejo decir que este último es inmóvil, razón por la que resulta extraño lo que ocurre en la música que contiene voz y letra: por una parte, diríamos, está la fijeza de la obra, su carácter inmóvil por estar en ese instante sin porvenir, y por otro está la movilidad del habla, la letra desplegada en la música, que no podemos reducir a mero complemento de la obra, y a su fijeza; es difícil, ciertamente, reducirlo, pues es un habla, y comporta dimensión de movilidad en nuestra experiencia; y es móvil porque produce y está en la apertura de la experiencia, y porque produce modificaciones al entrar en nuestras propias significaciones; porque resuena. Esta salvedad emerge a raíz de considerar la obra como algo separado, con ponerla del lugar del oscurecimiento del ser, que aquí brota a modo de imagen; pero no nos impide pensar: la obra podría, también, no pertenecer ni a la luz ni a la oscuridad del ser, sino a ambas; y es que, a pesar de su fijeza, de pronto pareciera sí dialogar con nosotros y en nosotros, a la manera en que podría, incluso, encarnarse, por ejemplo, siendo influencia directa de un acto que sí está inserto en el tiempo de las cosas que nacen y mueren (no en el intersticio). Y podemos compatibilizar estas nociones con Lévinas aludiendo a que, en la transición de la imagen, de la obra, es su carácter de acabado, de

---

<sup>1</sup> A propósito de la piloerección, evocamos la no casual inclusión que tienen los pelos en las consideraciones sobre la experiencia que se desprenden de ‘Uccello el pelo’ de A. Artaud, preguntándose qué sería el ojo sin sus pestañas y señalando la ‘vegetación de una oreja’: “Uccello, mi amigo, mi quimera, has vivido con ese mito de pelos.” (2005, p. 49), volviendo a resaltar la importancia de este elemento en la experiencia sensible.



separado, lo que termina por inmovilizarla; pero ese es también el momento en que la dimensión de movilidad comienza a formar parte, más bien, de quien la aprecie. Ahora es él quien animará a la obra a forjar su instante sin porvenir. Por ello: “El arte cumple precisamente esta duración en el intervalo, en esa esfera que el ser puede atravesar, pero donde su sombra se inmoviliza.” (ídem, p. 62). Y entonces es la sombra lo que se inmoviliza, no lo que acontece en la realidad respecto a ella.

El arte, entendido de este modo, no es ni lenguaje funcional ni conocimiento, sino que puede entenderse, más bien, como algo fuera del ser-en-el-mundo. Y lo es a la manera de manifestar el oscurecimiento del ser: su no-verdad. De esta manera, frente a la concepción de la obra como ‘símbolo al revés’, pueden ofrecerse, al menos, dos interpretaciones: una es aquella en que, como mencionamos más arriba, se invierte la estructura del acto de simbolización, y es la obra quien genera imágenes, signos en nosotros; y la otra es la que consideraría este ‘revés’ más figurativamente, esto es, como si la obra fuera, por ejemplo, una prenda al revés, y a cuya experiencia no estaríamos atendiendo de frente. Ambas opciones no son excluyentes. Diríamos que ambas pueden unirse en la noción levinasiana de que la función de la obra no es comprender, sino que ésta expresa la oscuridad misma de lo real. Designa, por tanto, algo no reducible a las categorías del conocimiento:

¿No consiste la función del arte en no comprender? ¿No le confiere la oscuridad su elemento mismo y un acabado sui generis, extraño a la dialéctica y a la vida de las ideas? ¿Se dirá entonces que el artista conoce y expresa la oscuridad misma de lo real? El arte no conoce un tipo particular de realidad -taja sobre el conocimiento. Es el acontecer mismo del oscurecimiento, un atarceder, una invasión de sombra. (ídem, p.46).

## CAPÍTULO II

### **Sonido, cuerpo y significación. Aproximaciones en diálogo con Nancy y Schaeffer**

#### **1. La escucha y el conocimiento**

Si bien, en Lévinas, el arte no está dentro de las categorías del conocimiento, cuando se trata de la escucha, en Nancy, es posible referirnos a ella, al menos, en dos sentidos. Una es la que referiría a los datos del entendimiento, y otra que más bien apuntaría a las cualidades sonoras. Así, el filósofo estaría entre ambas, lo audible y lo inteligible: “(..) entre un sentido (que escuchamos) y una verdad (que entendemos), aunque, en última instancia, uno no pueda prescindir de otro” (Nancy, 2007, p. 12). De esta manera, en *A la escucha*, el autor nos invita a reconsiderar los supuestos de las matrices filosóficas, o a modificar nuestra actitud investigativa, en un proceso que iría desde los elementos que ligan la reflexión a caracteres de lo visual (representación, cuadro, idea, y acaso la misma intuición), hasta los elementos de lo sonoro:

(...) Dar al filósofo un tirón de orejas para tenderlas a lo que siempre interpeló o representó menos al saber filosófico que lo que se presenta a la vista -forma, idea, cuadro, representación, aspecto, fenómeno, composición-, y que se eleva más bien en el acento, el tono, el timbre, la resonancia y el ruido. (ídem, p. 13).

Ahora bien, queremos explorar, inicialmente, un curso distinto al que toma Nancy desde las ideas precedentes; esto es, antes de tratar la escucha intentando revelar los aspectos que la distinguen de aquello que llega al entendimiento, aquello que es más bien mensaje o principalmente datos de remisiones significantes, nos interesa señalar, en un primer acercamiento, la relación que tendría la escucha con el conocimiento, en una experiencia en que la diferenciación de ambas formas de escucha, resulta, al menos, compleja. Esta es la experiencia del niño. Podemos preguntarnos, por ejemplo: ¿no es la advertencia hecha por un padre o madre a su hijo, sobre un peligro del hogar, un dato que llega tanto a modo de

remisión significativa como un dato percibido con cierta intensidad, altura y timbre en el niño, en una experiencia en que ambos elementos son indisociables? Y entonces este escoge no tocar el fuego con las manos porque la advertencia de su padre o madre ha sido suficiente para que esta adquiriera el carácter de cierto conocimiento (uno basado en la confianza a sus padres, y que no seguiría la línea que vincula ‘saber’ con ‘sabor’); o bien, la escucha no será suficiente, el niño pondrá sus manos en el fuego y, según las regularidades de la naturaleza, lo más probable es que se queme; suceso según el cual el niño corroborará que lo que había escuchado era un cierto conocimiento, o algo que guardaba correspondencia con los hechos. De modo que, podemos decir, si bien escucha y entendimiento no pueden prescindir uno de otro pero sí serían distinguibles e investigables por separado; en el niño, más bien, esta distinción se vuelve difusa, puesto que en él los márgenes entre significación y sentido no están esclarecidos. ¿Qué movimientos del cuerpo y la conciencia llevan la espesura de la escucha a dividirse y, con ello, a aparecer esta tanto a modo de signo y sentido?

Pero si seguimos el camino que vincula escucha y conocimiento, sin especulaciones sobre la edad temprana, y nos centramos en las edades en que es posible adoptar posturas investigativas, podemos preguntarnos, también, qué sería la escucha en este sentido. Es decir, ¿podemos hablar de una cierta postura investigativa que parezca tener más correspondencia con la escucha? Para esto podemos señalar dos de sus aspectos: hay en la escucha tanto una pasividad como una actividad. Si aún no nos disociamos del mensaje y los datos del entendimiento, podemos describir su pasividad como una receptividad inquieta, curiosa, que no sólo es afectada, sino que percibe el tránsito de los distintos tipos de datos que entran e interactúan con sus datos precedentes; percibe cómo se recorren unos a otros, se repelen, se seducen, etc. como también percibe datos que entran sin albergarse en rincones discernibles, y cuyos procesos suceden a nuestras espaldas. Por su parte, el carácter activo de la escucha, describe lo que se hace con los datos que entran, esto es, no sólo percibir las interacciones de unos con otros, sino generar nuevas interacciones a partir de estos (sean voluntarias o no), como también la mantención de una actitud que reconoce, en la amplitud del mundo en que se mueve y en el cosmos que lo alberga, la necesidad de abrirse a distintas formas y nuevas experiencias que escuchar (lo cual no necesariamente va vinculado a un espíritu

experimental, pero sí quizás a uno que no descansa sólo en las formas de los *espíritus simétricos*<sup>2</sup>).

Teniendo en cuenta tales consideraciones, podemos aventurarnos a decir que una actitud investigativa que está a la escucha tiene enlaces con lo que en el escepticismo antiguo era denominada una orientación zetética, la cual alude a la investigación permanente. Pero esta orientación, si resuelve abandonar la suspensión del juicio un instante y articular un sentido mediante o en el lenguaje, deberá primero ‘centrar’ la escucha y sus cualidades para emitir un juicio. Y así Nancy nos dirá: “¿El filósofo no será quien entiende siempre (y entiende todo) pero no puede escuchar o, más precisamente, quien neutraliza en sí mismo la escucha, y ello para poder filosofar?” (ídem, p. 11). Cuando la multiplicidad de voces que embargan la experiencia de la *vida interior*, se mezclan con las voces del *exterior*, es de suponer que, en lo que atiene a la experiencia cotidiana o al despliegue mundano, la iniciativa orientada al conocimiento no pueda sino adoptar una actitud de captación de un fenómeno disperso. Pero distinto es, tal vez, cuando esta actitud es adoptada desde ciertas formas filosóficas -diríamos que la aprehensión de la experiencia, si se atiene a una fuente lógica de método específico, deberá emprender la búsqueda de un pilar fijo, desde el cual la multiplicidad de estas voces *interiores* y *exteriores* puedan ser provistas de sentido o significación, como hiciera Descartes-. Ahora bien, además de señalar la planicie aparente que nos muestra esta neutralización de la escucha a la que refiere Nancy en el ejercicio filosófico -neutralización que aparecerá, podemos decir, en mayor o menor grado, de acuerdo con cada autor y sus motivos-, es pertinente señalar el carácter de la *actitud cognitiva* que, ya por costumbre, necesidad o contingencia, atraviesa la experiencia humana en relación con el conocimiento. Esta designa, también en mayor o menor grado, la relación de una transferencia en que emisor y auditor (o entre autor e investigador/lector), gestan, no sólo la innegable fuerza de un fenómeno que enriquece la experiencia, su técnica, su desarrollo, etc. sino también un sesgo en relación con el conocimiento: este aparece casi únicamente ligado al fenómeno configurable, en el sentido de dato cerrado (que no definitorio); concepción residual, diríamos, de la ambivalencia del concepto de esencia: pues este realza la

---

<sup>2</sup> Expresión que utiliza Pierre Schaeffer para señalar a quienes pensaron que la analogía entre ciertos cambios acontecidos en pintura y música, en sus períodos contemporáneos, refería a una similitud de resultados, y no de movimientos.

manifestación de algunos métodos técnicos y/o procedimentales, a la vez que desplaza el hábito filosófico que se pregunta por la significación de estos conceptos más allá de su simpatía procedimental, o por la significación misma.

Estar a la escucha en relación con el conocimiento y sin distanciarnos del mensaje o los datos del entendimiento es, a través del proceso que lleva al humano a la constatación de que su desarrollo es aún insuficiente para pronunciarse sobre cosas que exceden sus determinaciones, la ampliación, al menos, de sus horizontes experienciales y significantes y, con ello, a la adopción de una actitud que concede a lo imprevisto y lo incierto un carácter que pone al sujeto en relación con el mundo como quien, al menos en ciertos temas, se aproxima a él en disposición inquieta y resonante; expresión esta última que utilizamos para señalar los enlaces que desde aquí se desprenden con la consideración de Nancy respecto a la relación con lo sonoro no centrada sólo en el mensaje o los datos del entendimiento. En efecto, podemos ya preguntarnos qué quiere decir, en lo relativo a la escucha y el conocimiento filosófico, ir desde lo visual a lo sonoro. ¿Qué es, por ejemplo, captar el tono de un tratado, en vistas de extraer su interpretación en la orientación del humano en el universo? Podemos aventurar una respuesta: ya que esta cualidad señalada (tonalidad) no es propiamente la de la referencia acústica (altura), sino que, a partir de ella, refiere a la sensación que esta produce en el humano, podemos decir que preguntarse por el tono de un tratado o una reflexión filosófica en el humano es una apuesta por el cuerpo; es realzar la atención sobre el fenómeno experimentado y, con ello, por su sensación y percepción; y el alcance de esta interpretación está lejos de adquirir su significación ulterior mientras no se esclarezca la relación entre teoría y cuerpo. Es por ello perspicaz la reflexión wittgensteiniana según la cual, a cada investigador que postula algo, lo acompaña una cierta simpatía o gusto por tal o cual postura escogida. A su vez, preguntarse por la resonancia de un tratado filosófico podría conducirnos a señalar sus horizontes y sus ampliaciones, las proyecciones que de él se desprenden, así como la diversificación de sensaciones y datos que estas producen en el sujeto; mientras que lo que el oyente designa como ruido podría señalar tanto sus prejuicios como las tendencias involuntarias de su cuerpo. ¿De qué se trata, entonces, cuando se capta la sonoridad y no tanto el mensaje? se trata de una experiencia, primeramente corporal, luego ampliativa. ¿qué se revela cuando escuchamos por sí misma una voz, atendiendo principalmente a su aspecto sonoro? pregunta sutilísima: lo que equivaldría a

revelar el carácter de la captación más allá del humano y de lo que es previo al signo o lo que meramente señala su forma. Lo que se revela es, al menos, transferencia y susceptibilidad, además de las determinaciones según las cuales algunas cosas simpatizan con nuestros gustos y otras no. Al decir que esta experiencia es primeramente corporal, tendemos a pronunciarnos sobre la relación de lo ondulatorio, y de un fenómeno que podemos constatar y describir mas no señalar el por qué de su aparecer, como lo es la transducción que lleva a una frecuencia a modificarse una vez que entra al oído; acontecimiento que alguien podría indicar casi como un fenómeno poético, así como también una intervención epistémica, o la resonancia de la red de transferencia experiencial. Cuando escuchamos una voz sin atender al mensaje, lo mínimo que hay son tres elementos (emisor, sonido y receptor), los cuales, sin embargo, en la sensación, pueden volverse indistintos. ¿Qué sería existir, entonces, según la escucha? Sería existir con una atención no sólo al dato configurable, sino también al experienciable; una atención a las formas y a las deformaciones de la realidad más que a los brotes en que ella aparece como configuración plenamente esclarecida; sería quizás, incluso, una manera del autoconocimiento cuando se trata de escuchar qué cosas te provocan ruido; sería, tal vez, el conocimiento del cuerpo cuando se trata de ver cuál es la tonalidad de los sucesos, y el conocimiento del mundo cuando se trata de ligar esto (y aquí interviene el signo discernible) con una interpretación de su curso.

Es en relación con este tipo de reflexiones que Nancy se pregunta qué elementos de la experiencia estarían en juego en este tránsito de la captación del mensaje a la captación de lo sonoro, a lo que podríamos responder: todos los que no son la significación, hasta que se llegue a ella, mientras podamos distinguirlas. En tanto que, a su pregunta sobre qué elementos de la verdad estarían en juego, no podemos sino intentar responder: todo aquello que refiere al sentido que esta podría adquirir. Es por esto que Nancy esboza una descripción de qué podría ser la verdad filosófica según esta forma de escucha:

La verdad «misma», como la transitividad y la transición incesante de un llegar y partir, ¿no debe escucharse, y no verse? Pero ¿no es también de esta manera que deja de ser la verdad «misma», la verdad identificable, para convertirse, ya no en la figura desnuda que sale del pozo, sino en la

resonancia de este o, si fuera posible decirlo así, el eco de la figura desnuda en la profundidad abierta? (ídem, p. 14).

De esta manera, Nancy nos dirá que quizás es preciso que el sentido no se conforme con tener sentido, sino que también resuene, al modo en que todos los sentidos posibles en relación con la experiencia podrían girar en torno a una resonancia como fondo, como profundidad primera o última del 'sentido' mismo, o de la verdad (ídem, p. 18). Así, y junto a las consideraciones sobre el significado mismo del verbo 'escuchar' (esto es, aguzar o prestar oído: sentido en que se combinan el uso del órgano sensorial con una tensión, intención y atención), es que podemos concebir al humano como un ser que está constantemente extrayendo significaciones y experiencias a partir de esta resonancia primera o última, este fondo vibrátil que desprende figuras, determinaciones de sentidos y sus correspondientes aperturas: fondo en el que se gesta, tal vez, la ambigüedad de la experiencia y también la luz de su diversidad, el dolor sin motivo, el goce indescriptible, y todo ese campo con el que a veces parecemos sintonizar o entrar en sincronía y, otras veces, perdernos en el extrañamiento. De modo que, mientras 'entender' podría designar la comprensión de un sentido, 'escuchar' sería estar en disposición de un sentido posible:

Si «entender» es comprender el sentido (ya sea en sentido figurado o en el que denominamos sentido propio: oír una sirena, a un pájaro o un tambor ya es comprender en cada ocasión, por lo menos, el esbozo de una situación, de un contexto, si no de un texto), escuchar es estar tendido hacia un sentido posible y, en consecuencia, no inmediatamente accesible. (ídem, p. 18).

Estar a la escucha, desde esta concepción, sería estar siempre en los márgenes del sentido, en una experiencia en que los sentidos vibran entre sí y se despiertan sin que sepamos si acaso son innumerables, y a los que Nancy referirá como sentidos resonantes, desde los cuales podría presumirse que lo sensato se encuentra precisamente en la resonancia. La escucha y el conocimiento, en diálogo con tales consideraciones, no puede sino indicar todo lo que muestra tanto la historia de las refutaciones -camino en que la escucha se conoce y se extravía, se rearma y reformula- como la historia de los progresos -camino en que este fondo resonante desprende trazos que nos propician llaves para comprender- así como técnicas que

simpatizan largamente con nuestra experiencia sensible e intelectual, y todo aquello en que la experiencia se desenvuelve cotidianamente, y donde viene a vibrar tanto el eco de nuestro pasado, el nicho familiar o amistoso, institucional, etc.

## **2. Sonido y cuerpo**

Cuando hablamos de la relación entre sonido y cuerpo, podemos abordar tanto la relación entre lo sonoro con el cuerpo del sujeto, esto es, el humano, como también la relación entre lo sonoro con los cuerpos no humanos. Lejos de referir con ‘cuerpos no humanos’ a los cuerpos de la naturaleza, la flora o la fauna, los cuales, podríamos decir, han sido, junto al humano, también modificados por el desarrollo de este planeta, sus cambios atmosféricos, geológicos, biológicos, etc. a partir de los cuales no sería precipitado suponer que la sonoridad también se ha modificado junto a sus procesos; queremos referirnos, más bien y, primeramente, a la relación de lo sonoro con los dispositivos, es decir, con los instrumentos. Y es que esta relación de lo sonoro con el cuerpo-dispositivo está directamente trenzada con la relación entre lo sonoro y el cuerpo del sujeto. Por ello, Schaeffer afirma que: “Hay que hacer la prosaica, pero a menudo olvidada observación, de que lo musical depende de manera muy singular de los medios de hacer la música.” (Schaeffer, 2003, p. 30). Y podemos hacer que esta afirmación aborde, además, todos los cuerpos-dispositivos cuya sonoridad, sin fines aparentemente musicales, esté condicionada por los medios con que han sido construidos, sus formas, etc. (así también los cuerpos de la naturaleza, en su determinación sonora, señalan tanto una riqueza como un límite -y ahí también la riqueza en la búsqueda de nuevos timbres, que ha sido ampliada por los desarrollos técnicos en distintos sentidos). Asimismo, el desarrollo de nuevos recursos técnicos ha brindado la posibilidad, además, de analizar el sonido, de estudiar aquello que podríamos también concebir como ‘forma’ (y aquí ‘forma’ vendría a significar todo aquello que puede medirse de la onda acústica, esto es, frecuencia, nivel y tiempo). ¿Podríamos decir, a partir de ello, que una de las formas de leer e interpretar la realidad, sea mediante el análisis de sus sonidos, una vez que, por ejemplo, estos son grabados, sacándolos así de su carácter efímero? Esta pregunta, que nace a partir de Schaeffer, es planteada por él remitida a un campo más específico, esto es, el de la



investigación musical, y su postura inicial, planteado así el problema, está lejos del optimismo:

¿Queremos con esto explicar que en música se produce lo que pudo producirse en física cuando la fotografía ayudada por el microscopio y prolongada por la cámara, permitió al observador tener entre dos láminas aquello que antes se sustraía a su mirada, y con ello, fijar este espectáculo en el tiempo y el espacio? (...) Recortar el sonido entre dos láminas de tiempo, sería considerar al sonido como un objeto inerte, físico esencialmente, o fisiológico, según las necesidades. La fijación del sonido en la cinta responde a ese primer objetivo de someterlo a una observación minuciosa y completamente nueva. Pero limitar así el campo de la investigación sería olvidar a la vez al oyente y a la música, pues los cortes sonoros se practican en dos universos: son una parte del tiempo del que escucha y una porción del mensaje de quien se expresa. (ídem, p. 26).

En efecto, lo que una lectura o interpretación de la realidad hecha únicamente a partir de las cualidades físicas del sonido tendría de problemática, es que invisibilizaría todo aquello que designa las sensaciones y percepciones producidas por el sonido (esto es, altura, intensidad y duración, que corresponden, respectivamente, a las cualidades físicas de frecuencia, nivel y tiempo, conjunto de cualidades en las que se manifiesta el timbre -y, más específicamente, a partir del espectro, la envolvente dinámica y la formante-, que tendría, también, este doble sentido de aparición: el físico, por provenir de estas cualidades y estar directamente relacionado al dispositivo del que emana o al medio en que se propaga; y el que refiere a la experiencia del sujeto, esto es, aquella en que se percibe el timbre a modo de sensación). Por ello, una lectura de la realidad que considerara sólo el aspecto físico de lo sonoro podría ser representada como una descripción inerte, o como mera constatación de datos. Y es por esto, quizás, indispensable que una interpretación de lo sonoro y musical en el humano considere la experiencia sensitiva y perceptual que este tiene de aquello. Schaeffer nos dirá, en diálogo con consideraciones similares, que en música, así como en fonética, “las civilizaciones han hecho una elección instintiva y usual en lo que han retenido como significativo” (ídem, p. 30). Ahora bien ¿no es la retención de lo ‘significativo’ algo que está,

en mayor o menor grado, relacionado con sus correspondientes experiencias corporales? Pero ¿qué es la experiencia corporal o, más precisamente, el cuerpo del sujeto? En *A la escucha*, Nancy describirá al cuerpo, a propósito de su relación con lo sonoro, como una caja de resonancias. Y esto corresponde a una descripción del cuerpo, si nos permitimos, previo a sus ligazones con la significación, en una especie de ‘remisión sin fin’:

“Esta disposición profunda —dispuesta, en efecto, de acuerdo con la profundidad de una caja de resonancia que no es otra que el cuerpo de un extremo a otro— es una relación con el sentido, una tensión hacia él: pero hacia él con completa anterioridad a la significación, sentido en estado naciente, en un estado de remisión para el que no está dado el fin de esta última (el concepto, la idea, la información) y, por lo tanto, en un estado de remisión sin fin”. (Nancy, 2007, p. 55).

Diríamos que este ‘sentido en estado naciente’ designa la experiencia en que la otredad afecta al cuerpo sin mediación de una reflexión que, voluntariamente, suspende, no sólo su juicio sino también su reflexión; o bien, designa todo aquello que entra al cuerpo sin que este ponga su atención o reflexión en ello (es decir, sin que sus remisiones significantes lo adviertan); o bien, designa el instante ínfimo de la impresión inmediata previa a la significación. Esta caja de resonancias, entonces, en la que vienen a expandirse el conjunto de sensaciones y percepciones previas a su sistematización significativa, es afectada por lo sonoro a la manera en que produce una diversidad probablemente inconmensurable de torceduras, pliegues, despliegues, ensanchamientos, extrañamientos, etc. en instancias en que estos gestos involuntarios no son aún asociados a signos claros, según los cuales poder estimar o entrever una correspondencia. Y podemos decir que es en relación con este estrato de la corporalidad que, nos dice Nancy, el cuerpo es el inconsciente, si bien describe que, en este sentido, se inscriben en su experiencia cosas como las huellas de sus antepasados, los alimentos que ha ingerido, los seres con los que se relaciona, etc. -pero es la dispersión de estos datos y su repliegue en la memoria y *la conciencia actual*, lo que los constituye como datos pertenecientes a lugares a veces opacos de su experiencia, y que actúan a modo de señales intermitentes en las que vienen a mezclarse y, con ello, a opacarse aún más, todos

aquellos datos y afecciones que entran al cuerpo y la memoria sin mediación de la significación.

En vinculación con estas consideraciones es que Nancy postula que, con anterioridad a cualquier relación de objeto, el timbre resuena en la escucha y, del mismo modo, la resonancia es “la escucha del timbre y el timbre de la escucha” (Nancy, 2007, p. 87), en la medida en que es presencia y rebote, tanto en el cuerpo de quien lo percibe, como consigo mismo; relación en que la diferencia entre adentro y afuera tiende a disolverse. De este modo, el timbre podría describir el carácter genuino de cada experiencia sonora, así como la resonancia podría describir su movimiento y expansión. Ahora bien, este carácter y este movimiento, cuando no es sólo experiencia o receptividad pasiva y adquiere forma musical, no participaría de una lógica de la manifestación, sino de la evocación, en el siguiente sentido: “mientras que la manifestación saca a la luz la presencia, la evocación exige (convoca, invoca) la presencia a sí misma. No la establece, así como no la supone establecida” (ídem, p. 44), a partir de lo cual podemos decir que, al menos en el caso de la escucha musical, la captación exige este tránsito corporal en que la obra viene a ser evocada, y es, quizás, precisamente en la intensidad de esta evocación que la escucha abordará al cuerpo en mayor o menor medida, en una experiencia en que la evidencia de la unión entre pensamiento y cuerpo se hará más difusa mientras mayor sea tal evocación. Entonces, mientras que la música no sería estrictamente un fenómeno (al menos si entendemos como ‘fenómenos’ a aquellos sucesos y/o objetos que participan de una lógica de la manifestación) y, en este sentido, es más bien de la evocación; lo sonoro sí es físicamente una manifestación -si bien, como aprehensión experiencial sí podría acaecer a modo de evocación -¿tendremos que decir, por tanto, que el humano que mide y el humano que siente, ambos en el momento mismo en que estas acciones acaecen, participan de lógicas distintas? Pero ¿cuál es el rol de una lógica desde la cual los objetos o las experiencias no aparecen con la claridad que este mismo concepto contiene? ¿habría de instalarse, entonces, una lógica de la separación, del desfase, de la sensación o el esparcimiento? -. La evocación desorganizaría las figuras o sentidos previos en que el cuerpo se encontraba, afectando sus piezas, remeciendo sus músculos, apretando su pecho, relajando sus tensiones o tensando su torso; y recorre las diversas zonas según las cuales Nancy, en sus *58 indicios sobre el cuerpo*, describe al cuerpo como una ‘colección de espíritus’, expresión aparentemente contradictoria a la que, sin embargo,

podemos aproximarnos en el sentido de que el cuerpo se hace sentir en el pensamiento y el pensamiento se hace motriz en el cuerpo: “Cuerpo oxímoron polimorfo: adentro/ afuera, materia/ forma, crecimiento/ excrecencia, mí/ nada...” (Nancy, 2010, p. 55). Así, esta evidencia del cuerpo, de la que tendríamos un conocimiento que no se distingue de su objeto, se extendería a las cosas de las que tiene experiencia, al modo en que me conozco siendo un ser que respira; me conozco siendo nariz, oído, escucha; me conozco al vibrar por la captación de un sonido estremecedor.

El sonido, en términos generales y entendiéndolo como comunicación, sería, desde la concepción que expone Nancy, una forma de partición que construye sujeto. Y no de transmisión. Esta comunicación sería, así, la partición de todos los ‘sujetos’. Y hemos de entender, entonces, partición sin un signo moral negativo -y esta partición viene a indicar, también, el modo en que las resonancias y, tal vez, incluso timbres, se distancian unas de otras entre distintos sujetos, a la manera en que relacionan su aparecer sonoro con todo aquello que designa tanto lo inconsciente de cada cual como todos los procedimientos voluntarios que se llevan a cabo a partir de datos del exterior-. El sonido indica, ante todo, una comunicación en la que el consenso nos lleva a significar actos, movimientos, sucesos, etc. como partes de una experiencia colectiva en la que viene a resonar, además, la espera de diversos gestos, reacciones y signos corporales vinculados a estos distintos tipos de sucesos. Podemos decir, entonces, que, en este sentido, al contrario de lo que postula Nancy, sí hay transmisión. Por otra parte, las desviaciones de estas resonancias, o de las percepciones de sus timbres, cuando, en un sujeto, se desplazan de los consensos evocados más de lo que corresponde a una escucha sutil, puede llevar al colectivo a interrumpir el intercambio de signos sonoros funcionales, recreativos, amistosos, etc. e, incluso, a modificar la escucha relativa a tal sujeto y ponerla del lugar de la extravagancia o el espectáculo -o de la experiencia lamentable. Una de las formas de entender tales fenómenos es prestando atención a lo que Nancy refiere con respecto a las diferencias del cuerpo; en efecto, pareciera que este, rara vez, deja de diferir, incluso de sí mismo, en un modo en que las señales del cuerpo saturarían los sentidos definidos, es decir que los desborda, ya que el cuerpo desborda el signo: “Los cuerpos tienen sentido más-allá-del-sentido. Son un exceso de sentido” (ídem, p. 19).

Ahora bien, las instancias en que será más efectiva la indistinción entre cuerpo y pensamiento (es decir, cuanto más se está en la experiencia, no de la imaginación o de la meditación ligada al entendimiento ‘puro’, sino de la experiencia cotidiana, en que el despliegue y uso de lo que disponemos en el mundo ofrece la evidencia, a la vez clara y oscura, de esta indistinción; y, podemos agregar: cuanto menos está la atención centrada sólo en los contenidos de lo *interior* y, por tanto, cuanto más se funde en su relación con la otredad, con la sensibilidad y con todo tipo de experiencias en que experimenta la ‘salida de sí’, como en la captación sonora atenta y la captación musical), serán aquellas en que más se estará en pérdida de la propiedad del ‘cuerpo propio’. Pero, a su vez, esta experiencia será de la emoción y la extensión del sujeto, es decir, “que conozco todas estas extensiones en las que ego se emociona, y que conozco recíprocamente la egoidad de estas extensiones” (idem, p. 47). Y esto es justamente lo que puede llamarse ‘mundo’.

### **3. Sobre la captación musical**

Abordar una forma de captación musical desde la cual podamos pronunciarnos sobre todo tipo de música -incluso de aquellas en que los márgenes entre música y no-música está en entredicho por su misma elaboración, y de aquellas que por una parte del oído popular son catalogadas como no-música según distintas concepciones de esta-, supone el problema de su criterio y de su alcance. Pero, en primer lugar, podemos preguntarnos si habremos de aceptar, en este ámbito, la tendencia investigativa que intenta unificar las distintas manifestaciones remitiéndolas a caracteres esenciales. ¿No es la música una manifestación cuya amplitud nos obligaría, más bien, a considerar distintas formas de captación musical para distintas manifestaciones musicales? Una captación musical que se pretenda amplia debiera ser aquella que no sacrifica el contenido escuchado por su propio gusto; pero tampoco podemos remitir la captación musical a los parámetros de la acústica. Podemos escuchar cómo la dificultad de encontrar un punto de partida implica, tal vez, la desarticulación de este. Y es que, según los puntos tratados anteriormente, no podemos decir que captación musical es necesariamente captación de un lenguaje, en el sentido específico de considerar la captación de un lenguaje como captación de datos significantes. ¿Habremos de considerar, entonces, la captación musical como captación de distintas formas de lenguaje, en las que

comunicación e interacción, cualidades ineludibles en su relación con la sensibilidad y la percepción, pueden o no contener recepción de datos significantes? (y ‘captación’ no tiene aquí el sentido de la captura totalizante o moral, sino, básicamente, el de una recepción que puede incluir elementos sensibles e inteligibles).

Podemos intentar abordar una interpretación de las formas de captación musical a partir de las nociones que designan las sensaciones correspondientes a las cualidades del sonido (es decir, intensidad, tonalidad, duración y, junto a ellas, el timbre); pero esto implicaría distanciamientos con tal procedimiento. Si analizamos la captación musical ligada a la cualidad de duración y su correspondiente sensación, podemos decir que esta traduciría uno de los aspectos de la relación que tiene el sujeto, al menos, tanto con la técnica musical correspondiente a su época, como con las distintas concepciones que nacen a través de esta y que se relacionan, también, con los instrumentos y/o dispositivos. Ejemplo: la captación musical que tiene un sujeto del período musical llamado ‘clásico’ en relación con la duración, en la escucha de una obra musical, expresa la recepción de esta como de una manifestación o evocación que puede desplegarse largamente (en una sinfonía o sonata, por ejemplo, cuya estructura admite el desarrollo de distintas partes que se entrelazan en un conjunto); y así la obra musical es captada de una manera que puede implicar un amplio desarrollo en el tiempo, sin esto constituir un problema. Sin embargo, luego de la invención de los dispositivos de grabación y reproducción musicales, la captación musical de una parte de los sujetos en relación con la duración se vuelca a la búsqueda de una inmediatez y de un *rapidismo* que muchas veces no admite el desarrollo de formas musicales que impliquen una mayor paciencia en su captación; remitiendo, así, la música escuchada, a una especie de paquete cuya función es cumplir un papel más acotado en la relación del cuerpo con la desenvolvura musical expresada en duración. Por otra parte, si analizamos la captación musical ligada a la altura y su correspondiente sensación de tonalidad en el espectro audible por el humano, podemos decir que la manifestación o evocación musical aparece a la experiencia según distintos estratos que van de agudos a graves, en los que, exceptuando obras experimentales en las que puede haber el uso de frecuencias asociadas a un solo tono determinado, la determinación corporal e involuntaria del oído popular lo empuja a otorgar un valor positivo a la desenvolvura musical cuando esta aparece provista de sonidos de las tres alturas mencionadas (graves, medios y agudos, desde los cuales la teoría musical occidental cimienta

la tonalidad). Así, hay quienes tendrán, en su experiencia musical, una tendencia involuntaria a preferir músicas en que se pronuncien más los registros graves que los agudos, o viceversa.

Ahora bien, es momento en que el análisis de la captación musical a partir de las cualidades sonoras y sus respectivas sensaciones, requiere entrometer, en la cualidad de nivel y su respectiva sensación de intensidad (volumen), sentidos de la noción de ‘intensidad’ que escapan a tal figuración. Ya que, con relación a la intensidad como volumen, advertimos poco más que una captación musical que varía en función de su tolerancia a las músicas que tienen mayor dinámica, o bien preferirá la estabilidad que ofrece un procesamiento sonoro en que el uso de los compresores tiene un rol protagónico. Queremos, entonces, entrometer en esta noción de intensidad una acepción que consideramos aún más relevante en la captación musical: la intensidad como fuerza experimentada, como pronunciamiento y despliegue del sonido que provoca en el cuerpo un acceso y parcial captura por parte de la manifestación musical. Si consideramos la intensidad en este sentido, damos con un elemento con el que es posible interpretar mucho más que la música de nuestra época. Evoquemos, por ejemplo, la captación de la *Membra Jesu Nostris*, de Buxtehude: en ella la música viene a evocar, representar o atisbar una fuerza asimétrica (en su sentido sacro), a la manera en que puede expresar pasajes de placidez y armonía, de intensidad distendida, como el desenvolvimiento de un juego de carácter más móvil e inquieto, y, por momentos, en grados de intensidad creciente mas no explosiva. De modo similar pero con distinta forma, la escucha de un *raga* indio como el *Malkauns* por Bismillah Khan, expresan una intensidad que pareciera desviar las señales del cuerpo a una salida cuya fuerza evocadora puede despertar tanto un estado de quietud o atención centrada como un desbordamiento en danza. Pero distinto a estos ejemplos es la intensidad que podemos describir respecto a cierta parte de la música actual. Los desarrollos de la electrónica han permitido que se pueda extender y manipular la tensión de ciertos sonidos a gusto, permitiendo así, por ejemplo, que el sonido de un sintetizador, un bajo estremecedor o un potente ritmo afecten al cuerpo de modo inmediato: esto es, ya no la introducción al viaje musical paso a paso, sino la repentina irrupción de una potencia sonora que remece al cuerpo. Podemos preguntarnos por qué un oído popular puede preferir sólo este último tipo de manifestaciones musicales en vez de todas las otras. ¿Diremos simplemente que es porque carece de algo así como la disposición o el espíritu para apreciar otros tipos de música? Pero, el hecho de que el oído popular sea

tan extendido, ¿no revela, quizás, algo aún más profundo sobre el comportamiento humano? Que una inmensidad de humanos actuales cuya relación con la música es mediada casi únicamente por esta inmediatez corporal, de estremecimiento creciente pero plano en algún sentido, es algo que quizás no puede juzgarse mientras no sepamos qué significa el despliegue humano en el universo -lo que tal vez sólo sea posible una vez que el humano desaparezca. Y podría ser esta la instancia para afirmaciones que, al menos hasta ahora, parecen sólo poder formularse dogmáticamente: la música, distinto a lo que piensa Lévinas, sí manifiesta en el humano, al menos en parte, un carácter instintivo. Y podría ser este carácter el que explica una parte de las inclinaciones del oído popular. Y este carácter instintivo en relación con la música puede ser descrito según nuestra acepción de intensidad. Si bien, debemos decir, la intensidad no es un criterio para jerarquizar las distintas músicas, sino más bien una forma de extraer de todas estas una descripción de su relación con el sujeto.

De esta manera, en la captación musical que escuche según la intensidad así concebida, músicas como las actuales pueden ser apreciadas sin una necesaria referencia a otros tipos de música que, si bien también pueden interpretarse según la intensidad, puede que sean otros los modos que mejor se aproximen a ellas. Pero constatar cómo, por ejemplo, la fuerza de un ritmo impacta al cuerpo, señala, otra vez, la insistencia sobre los pronunciamientos; aquello que involuntariamente y previo a la significación se impone, así tenga esto directa relación con lo instintivo, a la manera en que indicar tal procedimiento concedería a la experiencia de lo irracional su ineludible ligazón con la musicalidad y el cuerpo.

Y no hemos tratado aún la captación musical según el timbre. Una escucha que priorizara esta manifestación o evocación en su experiencia musical, acentuaría aquello que distingue a cada conjunto musical según el sentido sonoro mismo que dicha manifestación o evocación transmitiría. Así como un paso nunca suena igual a otro paso, la interpretación de una misma obra, incluso con el mismo instrumento e intérprete, no será igual a otra que este ejecute. Esta captación musical se extendería a la consideración de un examen de las distintas formas musicales según el timbre que transmiten sus manifestaciones o evocaciones: así, la captación del *Gülamtun* de Aflaii podría orientarse a escuchar la textura que emana tanto del conjunto de instrumentos utilizados junto a la voz, como también cada uno de estos



elementos por separado y percibirlos según su determinación propia de instrumentos y voces; intentar captar aquello que vibra en el resonador y que expresa una relación con el mundo y, en su despliegue, el modo en que deforma la realidad y le otorga un nuevo matiz; el modo en que se relaciona con los datos ya experimentados y en que interviene en o con ellos, y cómo así evoca las sensaciones correspondientes. El carácter genuino de esta experiencia sería difícilmente contrastable según un criterio que lo evaluara al mismo modo de captación de una obra como el *Hossiana Mantra* de Popol Vuh, donde la distinción propia de los instrumentos, en separado y en conjunto, lleva a cabo otra textura particular y muestra, así, un cariz irremplazable en el infinito despliegue tímbrico, realizando una atmósfera sonora que parece abrir la escucha, y que muestra una relación con la realidad que pareciera aspirar a retratar la armoniosa aventura y desventura de esta, en brotes de figuras que conjugan sus sonidos como cruzando distintos umbrales. Y si a esta captación musical se la relaciona, al menos antes de la instancia misma de la escucha de la obra, con la significación, y quiere así mezclarse con los datos históricos, políticos, epocales, artísticos, etc. propios de su contexto, podrá tal vez realizarse aún más y brindar a esta captación, en los bordes de la significación, el cariz único que, en este respecto, también acompaña a toda obra. Lo que nuestro gusto propio haga con esta experiencia, con esta forma de captación musical, quizás debiera ser posterior a su captación.

Ahora bien, ya hemos explorado lo que podría(n) ser una(s) forma(s) de captación musical según las sensaciones y experiencias correspondientes a las cualidades fundamentales del sonido. Pero pretender que estas formas dejen fuera otras formas de captación musical, sería el ejercicio contrario al que pretendemos realizar. Por ello, hemos de constatar más formas de captación. Sucede que esta puede realizarse, también, atendiendo a las búsquedas de lo consonante o lo disonante, lo sublime, lo simpático, lo psicodélico, lo apático, lo impersonal o lo íntimo, lo previsto, lo imprevisto, y acaso cuántas formas más de captación y disposición a la presencia sonora. Así, aquellos cuya captación se oriente hacia la búsqueda de lo consonante se contentará en aquellas músicas cuya belleza armónica, tímbrica y rítmica placen al cuerpo y la conciencia -caracteres innegables y brillantes de ciertas músicas, pero que, si pretenden exponerse como el criterio evaluativo de las otras, filtran elementos que para una escucha filosófica pueden ciertamente resultar reveladores-. Por otra parte, a una captación musical que oriente su búsqueda hacia lo disonante se le podría

reprochar lo mismo pero en sentido inverso. De modo diferente, una captación que se oriente hacia lo sublime, buscará todos aquellos elementos y obras en que la captación se introduzca en una relación asimétrica, en el sentido no moral de este término: allí donde la plenitud de la obra afecta al sujeto a la manera de hacerle vivir la experiencia de algo tremendo, ya sea en la forma de expresar su luz o su carácter siniestro. O una captación que se oriente hacia lo simpático, que podría priorizar en la escucha todo lo que le parece afable, blando y quizás cómico, actuando, así, también como un filtro. O una que se oriente hacia lo psicodélico y que priorice la noción de ‘viaje’ y sus correspondientes sensaciones, evocados gracias a esta estructura en que los ‘solo’ cobran gran relevancia y que muchas veces se acompañan de efectos que generan sensación de trance. O una que se orientara a lo apático o se acercara a las consideraciones según las cuales el arte debe siempre expresar la subversión o la negación del contexto de su época, excluyendo así una inmensidad de posibilidades y experiencias en la captación musical. O una que se orientara a lo impersonal, intentando centrarse en todos aquellos elementos que no expresarían una relación directa con la emoción o la intención propia del autor; o bien una que intentara captar sólo un estrato íntimo o ‘secreto’ que vendría a situar al arte sólo del lado de la revelación. Mientras que una captación que se orientara a lo previsto podría exigir de la música que expresara lo común, lo ya conocido o lo cotidiano, así reclamara una esencia del arte. O una captación que se orientara a lo imprevisto, toda vez que busque en la captación musical lo irresoluto, impredecible, y aquello que pareciera devolverlo a una ambigüedad primigenia.

Por otra parte, en relación con la música contemporánea, Schaeffer advierte que el virtuosismo de la electrónica ha enmascarado el juego musical vivo, haciendo que la fe en el control de los distintos parámetros sonoros y el propio exceso de posibilidades de lo electroacústico no preservara el equilibrio necesario de la musicalidad. Y esta especie de principio de equilibrio sería, tal vez, el que nos ofrece cuando habla de una auténtica fase de experimentación:

“Se concibe que toda una generación de compositores, inmediatamente seducidos por tales equivalencias, haya emprendido en seguida construcciones donde todo podía ser calculado de antemano..., salvo el efecto producido. Al precipitarse de esta manera sobre los sistemas

de composición eludieron la auténtica fase de experimentación, la que se refiere a las correlaciones entre nuestras percepciones musicales y los *stimuli* abundantemente disponibles.” (Schaeffer, 2003, p. 42).

Una auténtica fase de experimentación musical, entonces, debiera preservar este equilibrio que se elucidaría a partir de las correlaciones entre nuestras percepciones y sensaciones musicales con los estímulos exteriores. Y podríamos decir que esta sería, también, otra forma de captación musical, que no sacrificaría el equilibrio necesario para que la musicalidad preserve este ‘juego musical vivo’ por una exploración experimental que, deslumbrada con las posibilidades que ofrecen las nuevas formas de grabación, edición y manipulación sonora en su sentido amplio, olvidaría aquello que percibimos, involuntariamente, como más propiamente musical.

Pues bien, todas estas formas de captación musical anteriormente descritas pueden expresar riqueza experiencial. Pero considerar alguna de ellas como criterio único para evaluar las distintas otras formas musicales, es algo que podría constituir un riesgo o tal vez una vía precipitada. Tendremos que aproximarnos primero, para ello, a describir el rol de lo sonoro en el desarrollo de la humanidad, según lo cual podamos propiciarnos llaves para intentar comprender qué es la musicalidad en el humano: en tanto relación con el cuerpo y la significación. Por ello, lo que hasta aquí proponemos es que el sujeto debiera estar provisto de distintas formas de captación musical, para así poder apreciar todas sus variantes, previo a las vinculaciones con su gusto personal, y así no requerir de un criterio único que operaría como brújula para la orientación en la captación de la diversidad musical. Y esto nos parece que es una forma de estar a la escucha.

## CAPÍTULO III

### Hacia una interpretación del rol de lo sonoro en el desarrollo de la humanidad

#### 1. Sobre la vía

Aproximarnos a describir el rol de lo sonoro en el desarrollo de la humanidad es hacer la interpretación de un sentido en el tiempo, lo que implica considerar los factores que determinan sus variantes tanto individuales como colectivas. Por ello, el camino que hasta aquí hemos seguido, esto es, el de considerar la experiencia sonora desde el sujeto, se ve obligada a ampliar sus horizontes para considerarla desde el desarrollo humano. Recordemos, primeramente y, para situar el análisis, que este se lleva a cabo según las determinaciones manifiestas en el planeta tierra, ya que la propagación sonora y, por ende, la experiencia, depende de la composición de la atmósfera en que nuestro planeta se encuentra. Este análisis, además, considera al humano como inserto en un proceso evolutivo cuyo fin es indeterminado, si bien su relación sonora está condicionada por las determinaciones físicas, desde las cuales, no obstante, se gestan las peculiares modificaciones que hacen que la percepción sonora no sea uniforme a través del tiempo.

Ahora bien, para que la relación sonora devenga en música, es indispensable, primeramente, que esta relación aparezca en el tiempo con las determinaciones que constituyen al humano no sólo sensitiva y perceptualmente, sino también en la conformación de la conciencia. Como señala Ramón Andrés en *El mundo en el oído*:

No obstante, lo que incidió primeramente en el ser humano y en su constitución del entendimiento fue el sonido, y no así la organización del mismo, que obedece a un proceso tardío. Por tal razón, el oído se considera un elemento sensorial determinante en la formación de la conciencia, un sistema que contribuye a construir un ser perceptivo, que existe en tanto que es capaz de escuchar. (Andrés, 2008, p. 13).

Este órgano sensorial contribuye tanto al desarrollo individual como al desarrollo colectivo del humano, experiencia en que este se vuelve un ser comunicante, “capaz de decir ‘yo’ pero también ‘nosotros’.” (ídem, p. 14). Evocando el trabajo de Marius Schnaider, Andrés resalta que, en los estadios incipientes de lo que podemos llamar ‘concepciones simbólicas’ o ‘desarrollo cultural’, mientras que el lenguaje fijaba los conceptos, la evocación y la trascendencia estaban de parte de lo sonoro. Pero la sonoridad es constitutiva también en la fijación de los conceptos, toda vez que estos digan relación con la naturaleza, la experiencia y, por tanto, con la sonoridad que en estas se expresa. La sonoridad tuvo su rol y necesidad también para la supervivencia, ya que, para el cazador primitivo, por ejemplo, el oído era un sentido de máxima relevancia, en tanto proporcionaba y ampliaba, al modo de un ‘estar alerta’, su radio de acción en las maniobras de búsqueda (ídem). Ahora bien, esta condición que liga lo sensitivo al desarrollo de la supervivencia, se extiende también a la construcción de lo simbólico, allí donde la fijación del concepto en el tiempo se mueve más allá de la experiencia del cuerpo y la conciencia.

Es a través de estos procesos en que la sonoridad como cualidad de la experiencia y la naturaleza pudieron despertar, según Andrés, el inconsciente al sonido del mundo, lo que se transformaría, fruto de esa ‘osmosis acústica’ entre el adentro y el afuera, y gracias a la observación de cómo la materia sonora, puesta o no en una estructura, deviene en modo de relación y organización humanas, en lo que podemos entender o vivenciar como música. Carlos Mansilla, por su parte, sitúa a la abstracción como aquella que se iría haciendo cada vez más consciente de los estímulos sensoriales, lo que posteriormente deviene en expresión cultural:

Luego, a medida que los sonidos propios y extraños van estimulando el sistema sensorial del hombre, la abstracción hace cada vez más conciencia de ellos para ir desarrollándolos paulatinamente en expresiones culturales: en la comunicación, en la religión, en la agricultura, en sus intereses y conflictos, así como en la progresiva necesidad humana de expresar emociones y sentimientos. (Mansilla, 2009, p. 186).

Es relevante señalar que ambos planteamientos se distancian sólo por su punto de partida. Mientras Andrés atribuye al despertar del inconsciente lo que deviene en abstracción

del estímulo, Mansilla comienza desde la abstracción del estímulo. Esto implica, quizás, dos concepciones de mundo parcialmente distintas a partir de sus puntos de partida. La aglomeración de estas realidades descritas por Mansilla (de la comunicación, la religión, la agricultura, la necesidad de expresión, etc.) fue tal vez “el contexto germinador y evolutivo de las primarias habilidades del hombre para manipular el sonido, así como los materiales que lo producen, para posteriormente organizarlos de manera lógica y ordenada” (ídem). Los autores mencionados convienen también en que la imitación y reproducción de los sonidos de la naturaleza y medio pudo ser el estadio germinal del tratamiento sonoro con materiales. A su vez, ello habría suscitado la reproducción de los propios gestos o cantos primigenios con tales objetos (idem). Andrés señala, además, la relevancia que pudo tener el grito en la percepción de la sonoridad en su ambiente para su posterior ejecución con fines utilitarios y, con ello, simbólicos.

Elementos de golpeo como los litófonos (piedras entrechocadas) tendrían una comprobación que data su antigüedad en 400.000 años, durante el período glacial de Mindel (2008, p. 26). Tales instrumentos, junto a los sacudidores y los de frotación, ya habrían sido comunes durante el Mustariense, es decir, hace unos 100.000 años, y así también se evidencian usos simbólicos en el África Oriental anteriores al homo sapiens de hace unos 130.000 años. Estos datos sugieren que el ritmo forma de parte de las raíces de la humanidad, a partir de lo cual la relación con el ritmo podría ser previa al lenguaje organizado o, al menos, contemporánea de un estadio en que la posibilidad del lenguaje organizado se iniciaba, toda vez que concebamos que el ritmo puede referir a una experiencia más primitiva que la conceptualización. Ahora bien, lo que queremos señalar es, por otra parte, que en el ritmo ya está el signo (y decimos signo y no concepto para aludir, no al contenido de una remisión significativa esclarecida, sino a la manera en que la experiencia aparece por formas, trozos, partes, etc. provistas de la posibilidad de interpretarse). Y esto guarda directa relación con la formulación: los sonidos significan y los significados suenan. Para el primitivo, ya que no todo sonido significa algo esclarecido, el sonido indica, esto es, que su relación con lo sonoro aparece como signos que han de interpretarse. Los sonidos indican la posibilidad de una interpretación, es decir, no sólo tener experiencia del signo como forma, sino también de articularlo según remisiones significantes esclarecidas. Por su parte, ‘los significados suenan’ puede entenderse, en el primitivo, como que la posibilidad de las interpretaciones, esto es,

que el aparecer del signo como forma, parte o trozo de la realidad que lo afecta, aparece provisto de cualidades sonoras.

Respecto a la música de Neandertal, Schaeffer dice que, al lado de un conjunto de actividades que se orientaban principalmente a su supervivencia, también vislumbra y conoce otras: “el placer de gritar a pleno pulmón, el de golpear los objetos, sin que necesariamente estén dissociados el gesto y su efecto, la satisfacción de ejercer sus músculos y la de ‘hacer ruido’.” (Schaeffer, 2003, p. 33). Y se pregunta si habremos de buscar en estos juegos, que se desarrollaban al mismo tiempo que sus significaciones, el origen simultáneo del canto, la danza y la música. A efectos de ampliar la imagen de este origen simultáneo, es pertinente señalar experiencias como el sonido del agua, del viento, del cantar de un grillo, para que este ‘juego’ resaltado por Schaeffer adquiriera también la dirección del *afuera*, donde el signo viene al sujeto por un juego que no es totalmente deliberado. Ahora bien, siguiendo el planteamiento que aquel expone en su *Tratado de los objetos musicales*, este nos dice que tales ejemplos son para indicar una doble orientación: acciones que responderían a estímulos exteriores (que es donde más estarían latentes la intervención de juegos afuerinos), y ejercicios desinteresados que responden a una inspiración autónoma. Es tal vez en esta ‘inspiración autónoma’ donde se juega el carácter no totalmente colectivo de la interpretación de la música. Según Schaeffer, estos dos tipos de juego serían diferentes por esencia, si bien se entrelazan constantemente en la realidad, por lo cual su separación es más bien un artificio de exposición. El utensilio y el instrumento musical también estarían esencialmente ligados, según lo cual especula que “la misma calabaza debió servir indiferentemente para la sopa y para la música” (ídem, p. 34). A partir de esto enuncia que la señal que remitía al utensilio se anula en su repetición; experiencia en la cual sólo quedarían estos ‘objetos sonoros’ que se percibirían desinteresadamente y que no tendrían utilidad aparente, pero cuya existencia, sin embargo, se impondría y bastaría para transformar al cocinero en músico experimental (ídem). De esta manera descubriría tanto la música como la posibilidad de tocar lo que posteriormente se llamará ‘instrumento’. Así, el paso del utensilio al instrumento se daría en la repetición del fenómeno donde desaparecería su significación práctica. Mientras que la variación, en el seno de esta repetición, daría a su actividad un nuevo interés, creando un suceso de otra especie, que acaso sea ya musical. Esta variación que permitiría el instrumento daría lugar a sus distintas variaciones o ‘piezas musicales’. Estos puntos de partida, dirá

Schaeffer, permiten la diversidad de los lenguajes que surgen en la relación instrumental, que están vinculadas a las variadas disposiciones históricas y las circunstancias materiales. Junto a ello vendría el comportamiento con el dispositivo que, dependiendo de su carácter y desarrollo, determinará un ámbito musical más que otro. Siguiendo esta actividad que define como instintiva, es que aparecerían también otros juegos; dos explícitos, el de los ritmos y las alturas; y dos implícitos: el de los timbres y las intensidades, en el sentido de que estos últimos aparecen incorporados a los precedentes: “el de los matices se fundirá en la estructura rítmica, y el de los timbres podrá diferenciar una calabaza de otra”. (ídem, p. 34).

Pero el camino que conduce a la consideración del ‘objeto sonoro’ es el que critica John Blacking cuando, evocando canciones de la cultura venda, menciona que estas podrían ser analizadas atendiendo, por ejemplo, a la repetición de notas y su convergencia en centros tonales, los modelos de tensión y relajación armónicas, etc., pero a partir de este procedimiento, que trataría al ‘objeto sonoro’ como cosa en sí misma, es que se llegaría a análisis de tal diversidad que las publicaciones sobre una misma música estarían plagadas de explicaciones contradictorias sobre esta. Para Blacking, quien postula que la música es ‘sonido humanamente organizado’, en la comprensión del fenómeno musical podrían ser más relevantes los factores extramusicales que determinan su desarrollo:

Podemos estar de acuerdo en que la música es sonido organizado en patrones aceptados socialmente; que la actividad musical puede contemplarse como una forma aprendida de conducta; y que los estilos musicales se basan en aquello que los seres humanos han decidido tomar de la naturaleza como parte de su expresión cultural. (Blacking, 2006, p, 55).

No obstante, podríamos decir que es al alcance de concepciones como esta a lo que Andrés señala cuando dice que, en música, no es posible hacer paralelismos como en arquitectura, donde el desarrollo de sus formas sería directamente relacionable al habitar humano. Lo sonoro, según esta concepción, iría más del lado “del inconsciente y lo inaprensible y en relación con los primeros fundamentos de una memoria atávica.” (Andrés, 2008, p. 23). Por ello, mientras que, por un lado, este concede relevancia a los fenómenos extramusicales pero no postula que estos traducirían una relación formal con el desarrollo de



lo musical, Blacking piensa que las manifestaciones musicales traducen siempre una expresión de su cultura, y así los términos de una música serían los de su sociedad y cultura. No obstante, ello no implica un estatismo, porque, allí donde la cultura se traduce en música y sus términos, la variación de la cultura genera tanto la desaparición de valores musicales y sus términos, como el nacimiento de otros nuevos o modificados. A través de estas consideraciones es que Blacking nos dirá que, alguien que no reconozca que la diversidad de cosmovisiones y, con ellas, de concepciones sobre la música y su vivencia, exigen que se trate cada sistema musical según determinaciones no puramente musicales, “no logrará responder las cuestiones generales sobre música hasta que reconozca las peculiaridades de distintos sistemas musicales.” (Blacking, 2006, p. 143).

Podemos decir que el sonido es la manifestación que llega a ser evocación musical, a través de diversas formas que adquieren significación en su entramada relación con el cuerpo y la conciencia, y a la que se atribuye distintos caracteres a lo largo de la historia, ligados a distintos factores políticos, sociales, simbólicos, experienciales, etc. Blacking advierte que quizás exista una desilusión respecto a este tema porque, aparentemente, sugeriría que no habría posibilidad de comparar los diferentes sistemas musicales, o de arribar a una teoría universal del comportamiento musical. Pero dice que ello no es así, ya que el hecho de que exista música que emociona a distintas épocas y que seamos capaces de apreciar y ‘conectar’ con manifestaciones musicales tan distintas a la nuestra, muestra que sí hay posibilidad de comunicación transcultural: “Estoy convencido de que la explicación ha de encontrarse en el hecho de que, al nivel de la estructura profunda de la música, hay elementos que son comunes a la psique humana, aunque puedan no aparecer en las estructuras superficiales.” (ídem, p. 166).

Es por ello que la presente investigación nos conduce a señalar parte de las manifestaciones primigenias de lo sonoro y musical, para vislumbrar contrastes, matices y puntos de unión según los cuales podamos intentar concebir una comunicación transcultural.

## 2. Formas de lo sonoro-musical en sus manifestaciones primigenias

En uno de los escritos más antiguos que se tiene de la humanidad, la Epopeya de Gilgamesh (Sumeria), ya figura la significación espiritual que a la sonoridad se atribuye. En él, un héroe lamenta la muerte de su amigo, y quiere ofrecerle una flauta de cornalina, pero constata cómo su amigo ya no le oye, y se pregunta qué sueño lo habrá arrebatado (Andrés, 2008, p. 19). En este caso la escucha, cualidad constitutiva de la experiencia, ha desaparecido en la significación de un mundo que no puede sino figurarse a través de esta imagen de sueño. Pero además de la escucha también ha desaparecido el aliento, el hálito o el soplo que los griegos designaran como *pneüma* y que vino a significar lo que entendemos por ‘alma’. Este aliento o alma tuvo para los griegos, en el acto de insuflar los instrumentos, la significación de ‘animarlos’, es decir, de darles alma, de ofrecer al aire una entidad audible (ídem, p. 59). La significación de la voz, por tanto, tuvo también y con fuerza propia una gran relevancia en la antigüedad en su relación con lo sagrado. Esta habría sido entendida como una exteriorización mediante la cual se podía expresar tanto verdades esclarecidas como el designio de lo que está ‘más allá’ en su sentido de ocultamiento, un ocultamiento trascendental. Por tal motivo la voz ha sido considerada en el seno de las primitivas civilizaciones un elemento esencial en la experiencia y significación religiosa, como también lo fue para variadas especulaciones filosóficas posteriores que intentaron comprender el espíritu, el mundo físico y sus relaciones.

Evocando el trabajo de Jules Combarieu, Andrés señala que la primera raíz musical pudo haber surgido de la necesidad de interpretar la naturaleza y de dominar en parte lo que se vivía como un ambiente incontrolable, por lo cual los primitivos se habrían servido de la música para intentar conocer mejor a los espíritus, esto es, no tanto para defenderse de ellos como para intentar descubrir sus ‘secretos’ (ídem, p. 99). De allí que en las explicaciones posibles sobre el ritmo, figuren visiones en que este respondería a una forma de oposición de gestos, movimientos y sonidos con el propósito de conseguir una ‘codificación de lo que se mueve’ (y de esta manera, una captación de la realidad no como algo que sólo fluye desorganizadamente). En esta incipiente codificación, tanto los bailes como el sonido de las voces y los instrumentos, los rituales que evocan el ultramundo, el consumo de psicoactivos que abren el trance, habrían mantenido una estrecha relación con la musicalidad concebida

como parte esencial de un acceso. A través de la constatación de la repetición de estos caracteres en distintas culturas es que Andrés dirá que no entenderemos el origen de la música, en su amplitud, sin tener en cuenta su hondo sustrato místico y religioso.

El hallazgo de una flauta de hueso de pájaro y marfil de mamut en la cueva de Geissenklösterle, al sur de la Alemania, con una antigüedad de 42.000 a 43.000 años, muestra un ordenamiento de las alturas sonoras que indica ya un grado importante de desarrollo consciente. Pero que esta flauta y más objetos de significación artística hayan sido hallados en una cueva es un hecho de no menor relevancia. La incidencia que tuvo la amplificación del sonido, el eco que ‘iluminaba’ estos lugares, habría dotado de una significación especial a las cuevas. Que la correlación entre el signo y los fenómenos acústicos sucediera en la oscuridad, muestra la importancia del oído como el órgano de acceso al mundo trascendente, y así: “Los largos corredores, los cañones y bóvedas propician diferentes flujos vibratorios, una gama de sonidos variables que al hombre prehistórico debían de sugerirle una fuerza evocadora sin parangón con la hallada en otros escenarios naturales.” (ídem, p. 33). Andrés resaltará el hecho de que en las cuevas, no sólo las ondas emitidas, sino también el resultado vibratorio en el cuerpo de quien emitía el sonido, tenía una repercusión que inducía a captar un algo en movimiento, un algo con vida. Así, estos lugares y sus posibilidades acústicas habrían anticipado un camino abierto al sentimiento metafísico. Ahora bien, esto también es relacionable con la paralela gestación del lenguaje organizado, en el sentido de que el primitivo, en tales cuevas, se percibía a sí mismo vibrando y, a la vez, el eco que le remitía a algo que se ocultaba, es decir, tenía experiencia de algo así como un ‘yo’ incipiente y de la otredad. A partir de su peculiar aparecer acústico, esta experiencia probablemente también colaboró en el desarrollo del lenguaje organizado, en tanto revelaba otra forma de partición e inclusión del humano y la naturaleza.

Ahora bien, estas experiencias en que el ‘yo’ se desarrollaba también dieron paso, posteriormente, a interpretaciones que postulaban una liberación del ‘yo’. Así, en las arcaicas *Upanishads* del siglo IV a.C., comenta Andrés, además de considerar la sonoridad tanto consecuencia como rectora del fluir celeste, insistiría en que la música es una ciencia que ayuda a iluminar la profundidad del humano y liberarla del ‘yo’. Notamos, así, como el aparecer sonoro contribuye en una diversidad de cosmovisiones que muchas veces pueden

incluir designios contrapuestos. Así también para la sacralidad hindú la expresión *sruti*, que significa ‘audición’, ‘lo oído’, es símbolo de una revelación suprema y acto que mostraría la verdad intemporal. En la *Chandogya Upanishad* se declara que la esencia del humano sería de la palabra, como la palabra lo sería del himno y el himno lo sería del canto (ídem, p. 18). De este modo, escuchamos cómo el aparecer sonoro condiciona tanto las ideas que ven en la ‘salida de sí’ un acceso a la verdad trascendente, como las ideas y experiencias que contribuyen a la aparición del individuo.

Por otra parte, a partir de los himnos sumerios se constataría la relevancia que la música comportaba tanto para los rituales funerarios como para una forma comunitaria de celebración en torno a asuntos místéricos (ídem, p. 167). Estos rituales también se asociaban con la petición de bienes y la preservación de la vida, y habrían tenido su mayor manifestación en el canto. Es pertinente señalar que estos cantos se hacían también en todo tipo de actividades laborales, así como en la siembra y recolección (ídem). Los músicos y cantores habrían sido considerados en Mesopotamia como transmisores del aliento divino, cuyo don era volver audible las dimensiones de la vida y la muerte.

Respecto a la música para los judíos de Israel, Andrés comenta que, cuando aún no estaban bien delimitados el mundo pagano y sagrado, esta tenía un lugar impreciso. Aún así, se le otorgaba un valor conciliador del interior humano, cuya fuerza tenía también un valor curativo (ídem, p. 204). No obstante, el tiempo habría de modificar distintos aspectos musicales del pueblo judío. Con el curso de los siglos, el uso de instrumentos en el culto habría perdido su favor y el canto habría sido la disciplina menos repudiada, situación provocada por concepciones que veían en la música una incitación al placer que desconcentraría la atención en lo sacro. Así las liras, chirimías y arpas se restringieron y dejaron al canto un uso más acotado. La salmodia habría de constituirse, entonces, como la principal fuente, junto a la cual se propiciaba una cantilación para la lectura de la prosa, instancia reducida a las ceremonias de la sinagoga (ídem, p. 231). Esta forma de recitado contó con un sistema efonético de notación, que fue transmitido durante los primeros siglos de nuestra era y cuya tradición pasó al canto bizantino, en el que convergieron distintas tradiciones de las iglesias cristianas orientales que ya estaban relacionándose desde el establecimiento de Constantinopla.

Por otro lado, los egipcios habrían simpatizado poco con la idea de entonar cantos extranjeros y, similar a lo que ocurrirá entre los griegos, vieron en el arte sonoro una forma de perfección espiritual y un medio de controlar las pasiones y el dolor (ídem, p. 246). La música habría sido un reflejo de las leyes naturales, concebida como herencia de Atum-Ra, que sería quien establece el primer principio, aire o *shu*, que silbaba y otorgaba voz a las cosas (ídem). Ahora bien, paralelo a este uso mesurado de lo musical, también se hacía uso de este en las celebraciones, como en la que se hacía en honor de Bastet, que no por nada era conocida como ‘fiesta de la embriaguez’.

Ahora bien, respecto a lo acontecido en América, Claudio Mercado señala que en muchas de sus lenguas vernáculas no existe siquiera una palabra que guarde correspondencia con nuestro concepto occidental de ‘música’, ya que los sonidos constituyen “una dimensión indisoluble de un todo que incluye la poesía, la danza, la mitología y el sustrato mismo del cosmos.” (Mercado, 1995, p. 10). De manera que la música estaría integrada a la naturaleza como parte del ‘continuo sonoro universal’ y, como tal, se relaciona con él en todas sus formas. A partir de los hallazgos arqueológicos (instrumentos musicales y cerámicas en que se ilustran bailes y ceremonias); los datos etnohistóricos, esto es, las descripciones de los primeros observadores europeos sobre la música americana; y etnográficos, según los cuales se observa y registra que los actuales pueblos indígenas de América conservan los mismos conceptos estructurales, estéticos y sobrenaturales que se implicaban en la música prehispánica (aunque aparezcan luego bajo otros instrumentos y formas), es que se registra que, si bien las músicas prehispánicas tienen muchas divergencias entre ellas, también guardan cosas en común (ídem).

El sonido sería protagonista de gran relevancia en los mitos de creación de la mayoría de los pueblos, puesto que su relación con lo sagrado es fuerte. El mundo indígena americano, señala Mercado, sería un mundo poblado de espíritus y fuerzas que dominan la naturaleza, mientras que los instrumentos habrían sido dados por los dioses para que a través de ellos el humano pudiera comunicarse con el plano sobrenatural (ídem, p. 12). Así, existen cantos para traer o detener la lluvia, para curar enfermos, para obtener buena cosecha o pesca, para invocar espíritus, para intervenir benéficamente en el último viaje de los muertos, etc. Aquí la música no habría sido creada para hacer una demostración de virtuosismo sino para honrar

y ofrendar a las deidades, creando, así, un puente que une su mundo con el de los dioses. De este modo, la realidad se vería ampliada por la capacidad del sonido de transformar el tiempo, en este caso, el cotidiano por el mítico (idem). En algunos casos, además, la música acompaña ciertos tipos de trabajo, como remar o moler granos, cuyos movimientos rítmicos necesarios crean patrones sobre los que se canta. Los cronistas insisten también en la estrecha relación entre música y guerra en los indígenas, como en la constatación de que vuelven cantando luego de una expedición de guerra.

José Pérez de Arce enfatiza el predominio de las flautas en la música precolombina. Ellas tienen en América el dominio de la melodía y un desarrollo y variedad sin par, con ejemplares con los que se puede hacer cualquier tipo de escala, si bien, en tiempos de la expansión de las culturas Inka y Azteca, se habría pronunciado y expandido más el uso de la escala pentatónica (Pérez de Arce, 1995, p. 21). Además de la afinación tal como es conocida en el resto del mundo, se desarrolló una especie de ‘afinación de la desafinación’ en el Area Intermedia y el Area Andina Central, a través de un principio de superposición de sonidos, que consiste en el control de la desafinación que hace posible una gama de sutiles disonancias entre dos sonidos. Esto se evidencia al aplicarse a las flautas dobles, en la ejecución de varias flautas en conjunto y en flautas independientes que utilizan el mismo principio con un tubo sonoro especial con distinto diámetro en su sección inferior y superior. Pérez de Arce lo describe como ‘sonido rajado’, con alta proporción de armónicos y muy extendido a los agudos; como una especie de acorde amplio, disonante y de gran fuerza. Por otro lado, también evidencia que:

El conocimiento de la serie armónica y de las leyes de consonancia y disonancia de los sonidos, que dominaron los artesanos y músicos de todas las grandes culturas andinas y mesoamericanas, les permitió la construcción de los acordes básicos, cuyos intervalos tenían nombres específicos en mixeco, nahuatl y tarasco (y quizá en otras lenguas). Este conocimiento también permitió desarrollar la armonía implícita en la estructura musical de una melodía, que se corresponde con el sistema básico de progresión armónica europea (...). (idem, p. 24)

Entre los mixtecos, nahuatl y tarasco existían también términos para designar intervalos de octava, quinta, cuarta, tercera y otros, lo cual evidencia su conocimiento de los temas armónicos y tonales. Además, para los sistemas musicales surandinos era también relevante la posición y los desplazamientos tanto de músicos como de oyentes en la práctica musical. Aún así, hay reiteración de los cronistas en señalar la música indígena como destemplada, primitiva, carente de polifonía, etc. Pérez de Arce explica estos sucesos señalando que, en su tarea de ‘extirpar idolatrías’ la apreciación y sensibilidad de los conquistadores habría adquirido un antagonismo estético describiendo los sonidos de los indígenas como música negativa o demoníaca, sin percibir las polifonías multiorquestales, el control de la disonancia y el manejo tímbrico que no eran conocidos para la música europea (ídem, p. 29).

Pues bien, a partir de la constatación de diversos caracteres de las músicas de distintas regiones, podemos decir, al menos, que sí existe la ‘comunicación transcultural’ de la que hablaba Blacking. Ahora bien, este concepto, que tiene la apariencia de la comunicación únicamente consciente, debiera ampliar su significado a un doble sentido de aparición: consciente e inconsciente, toda vez que, por ejemplo, si bien la determinación que lleva a la creación de un instrumento se condice con elementos comunes para todos los habitantes del planeta, la significación de estos, de su uso y de las experiencias que suscita responde, también, a factores que no pueden reducirse meramente a lo colectivo, si bien siempre están en relación con ello.

Los distanciamientos pueden entenderse también como consecuencia de la fijación de determinados desarrollos en perjuicio de otros. Así la búsqueda de sacralidad para los congregados de Israel en el período que mencionamos devino en reducción de lo musical, mientras que para muchos pueblos indígenas el vínculo con lo sagrado es indisociable de lo musical. Mercado señala que, para los Selknam de Tierra del Fuego, una misma palabra significa música y trance (Mercado, 1995, p. 13).

Que la relación sonora aparece, en las manifestaciones primigenias de distintas partes del mundo que no tuvieron comunicación todas con todas, muchas veces acompañadas del sentido sacro, la ritualidad y la ingesta de psicoactivos, es un hecho cuya significación

cualifica al humano según la búsqueda, no sólo de la trascendencia, sino de la intensidad o el éxtasis. Las señales con que la naturaleza aparece suscitan su propia distorsión.

El desprecio de los sonidos de determinados instrumentos, como lo fuera el del aulos para algunos filósofos griegos como Aristóteles, cuyo sonido incitaría a lo orgiástico o lo que no beneficia al intelecto, traduce la experiencia en que la distorsión suscitada en la naturaleza excede la significación de su captación, si bien es notable que el sonido de este instrumento sea semejante al del punji o flauta ‘encantadora de serpientes’. Asimismo, en América prehispánica ya existían instrumentos de sonido sugestivo como el del manchay puytu de los quechua, pero, mientras que este se comprendía según la significación que reza su nombre, esto es, ‘infierno aterrador’, un instrumento de sonido semejante e igual potencia evocadora, surgido en otra parte del mundo, como el ney persa, es interpretado más bien como instrumento de intimidad espiritual, reflexión y lamentación.

### **3. Proyecciones ulteriores para la interpretación**

A partir de las consideraciones precedentes, podemos decir que el aparecer sonoro y musical seguirá constituyendo la experiencia ampliativa en que la significación se abre y cierra, haciendo diferir y uniendo al humano. Esto dice relación con la concepción que ofrece Schaeffer de ‘timbre’, esto es, no un efecto sino un acceso (2003, p. 40). El acceso que revela el timbre indica las determinaciones de su aparecer: comunicabilidad e intransferibilidad. Estos conceptos son condición de la experiencia sonora y de los sentidos en general. Por otra parte, queda abierta la vía que, mediante la constatación de las modificaciones de la percepción sonora en el tiempo, se pregunta por la relación de lo ondulatorio con la conciencia. Ahora bien, si concedemos, con Nancy, que la diferencia del sentido es su condición de resonancia (Nancy, 2007, p. 27), podemos decir que en esta diferencia se gesta la individuación de particulares y culturas, pero es precisamente por su condición de resonante que el sentido está abierto al consenso y al signo, en tanto cuerpo que vive en el mismo plano ondulatorio que los otros.

Si los registros sensibles e inteligibles se mezclan o resuenan entre sí, y constatamos que la relación que tiene este proceso con los signos de la naturaleza y el aparecer exterior es



de afección constante, podemos suponer, a partir de ello, doble condición epistémica fundante: la ambigüedad, que traduciría la intransferibilidad de la relación con las formas; y la discernibilidad, que traduciría la comunicabilidad de la relación con las formas.

Cuando este flujo sensible-inteligible aparece en formas capaces de hacer resonar intensamente nuestra experiencia, podemos decir que la afección es trascendente. Ahora bien, toda afección puede ser trascendente. La diferencia de la afección ‘plana’ con la trascendente es de grado, si bien la opinión contraria a esto no supondría necesariamente una intervención religiosa, pero sí la intervención de una *fuerza otra*. Trascendente aquí designa el pronunciamiento, esto es, una cierta intensidad que se diferencia de la afección ‘plana’.

Tal vez sea por esto que Blacking dice, en relación a la experiencia musical, que esta revela un ‘tiempo virtual’ (Blacking, 2006, p. 99). Es ‘tiempo virtual’ y no ‘tiempo otro’ porque es una forma surgida a partir del tiempo, y no una *fuerza otra*. La confusión de estos conceptos quizás colabora en las interpretaciones religiosas del éxtasis y la intensidad.

Esta manera de entender la trascendencia dice relación con la noción de ‘trascendencia en lo empírico’ de Luis Oyarzún. Según ella, a partir del trabajo con materiales que a la actividad artística competen, se originarían nuevos proyectos o imágenes desconocidas hasta entonces, con lo cual puede hablarse de una forma peculiar de trascendencia, que no opera sobre o en lo inteligible, sino que es empírica, sensible, operada por la imaginación materializante. Así, nos trascenderíamos en la forma que damos a la materia sensible (Oyarzún, 1981, p. 63). Esta trascendencia en lo empírico de algún modo iría desplazando otras fuentes de trascendencia, como la religión, que por lo general significa lo trascendente con lo permanente. Y nuestro análisis tampoco pretende defender tal significación. La trascendencia en lo empírico indica el estadio ulterior de la interpretación de la experiencia sonoro-musical y artística en general, en que la trascendencia, desprendida de la significación que la ligaba a lo permanente, aparece más bien discontinua, ‘a chispazos’, esto es, como trascendencia intermitente o fragmentada. Por ello, el decir que toda afección puede ser trascendente, no implica que todas ellas puedan serlo en un sentido permanente.

Considerarse en un mundo en que la trascendencia se concibe de modo inestable y fragmentario, no implica ni la reducción de su intensidad ni una significación moral.

Tampoco la supresión de lo religioso. De hecho, esta trascendencia discontinua podría inaugurar otras formas de religiosidad. Pero ese no es nuestro objetivo.

En la búsqueda de conceptos que condicionen el aparecer o la experiencia de esta trascendencia, se puede llegar a conceptos como la simetría. Andrés comenta, recordando a Plotino, que la música imitaría, como la danza, cambios de movimientos y simetrías: “Todo debe ajustarse a la simetría, que es la reunión de fuerzas hacia un mismo centro.” (Andrés, 2008, p. 106).

Ahora bien, lo que probablemente quiso decir Schaeffer con su noción de ‘espíritus simétricos’ es que estos tienen centro. Pero el centro, en el tiempo, es discontinuo. Por ello, la relación, o la red de referencias, comporta, en su actividad sensible, la percepción informe en que lo vibrátil y, con ello, la significación, se despliega de tal manera que la salvedad ‘no toda conciencia es conciencia de algo’ de Lévinas, puede designar, no la excepción, sino también la natural descentralización de la percepción humana. Por ello, no es azaroso que tal salvedad haya sido introducida en *Intencionalidad y Sensación*.

Si el sujeto es ritmo y el ritmo se supedita a la simetría, tendremos que decir que el sujeto es ritmo discontinuo, ya que su único centro permanente es su cuerpo; el otro o los otros centros se fragmentan o vuelven informes en la percepción. Como señala Oyarzún: “¿Adentro? Adentro no hay nada, sino la materia prima, sin forma.” (Oyarzun, 2008). Lejos de quedarnos con el ‘adentro no hay nada’ (que tal vez implica interpretaciones valóricas) preferimos la ‘materia prima, sin forma’.

Puede que algo similar a esta materia sin forma es lo que expresó Nancy al hablar de un sujeto resonante pre-teórico, que estaría antes de cualquier identificación especular (Nancy, 2007, p. 79). La dificultad que tiene la búsqueda de un concepto que condicione la experiencia de la trascendencia es tal vez su propia naturaleza, la dificultad de fijar un fenómeno fundamentalmente móvil.

La pregunta por el rol de lo sonoro remite a constatar su relevancia en la formación de la conciencia y, por tanto, en todos los ámbitos de desarrollo que a la conciencia competen, como también al descubrimiento o experiencia del cuerpo, toda vez que este se une a un ritmo o melodía aún sin saber bailar, o se ve interpelado por un sonido que afecta su cuerpo más

allá de la 'planicie'. Mientras que la sonoridad expresa vivacidad y anima la existencia, la música deviene en posibilidad de expresar la diversidad de intensidades que de esta vivacidad se desprenden. La pregunta por el rol de lo sonoro, por tanto, se fragmenta en los distintos roles y usos que la sonoridad ha tenido y tiene, remitiendo la pregunta a la búsqueda de caracteres esenciales cuya amplitud sea suficiente para retratar las variables que en el tiempo aparecen. Pero, aún partiendo de los elementos que se mantienen en las distintas culturas, oímos cómo la pregunta por el rol de lo sonoro remite a la interpretación de la experiencia sonora. ¿Diremos, por ejemplo, que la relevancia mayor de lo sonoro se ha expresado en el sentido religioso? Si entendemos 'religiosidad' en un sentido muy amplio, podría decirse que sí. Pero también podría decirse que, ulterior al sentido religioso, se expresa más bien el sentido simbólico, al que la sonoridad acompañaría con mayor relevancia, hasta que un auténtico sensualista nos interpelara señalando que el motivo de todas nuestras disquisiciones tiene como condición la experiencia corporal. De este modo, por tanto, oímos cómo el decidir por uno u otro concepto se condice con la interpretación de la experiencia sonora, según la cual cada uno pronunciará el ámbito en que más se imprima su significación íntima de esta, es decir, su timbre.

## Conclusiones

La investigación de la experiencia sonora no puede circunscribirse únicamente a los parámetros de la acústica, pero tampoco puede ser sólo descripción de la experiencia sensitiva, por lo cual es necesario que incluya a ambas.

En la experiencia estética, la relación con el símbolo podría ser inversa, si nuestra interpretación es correcta, a la relación que se tiene con los símbolos en general. La inversión del acto de simbolización es la interpretación de ‘símbolo al revés’.

Es innecesario un criterio según el cual se disponga la captación musical, toda vez que los sistemas a los que los criterios se apegan supongan una directriz única para su captación de la diversidad sonora.

A partir de nuestro análisis podemos postular que, probablemente, toda relación significativa es sonora, incluso en la lectura silenciosa, donde, a través de la voz interior, se incluirán las cualidades sonoras que condicionan la significación.

A través de la modesta constatación de caracteres comunes de la experiencia sonora surgidos en distintas partes del mundo sin relación todas con todas, se puede decir que el concepto de ‘comunicación transcultural’ anticipado por John Blacking corrobora su sentido.

Las concordancias surgidas en distintas culturas sin relación todas con todas permiten una interpretación de la experiencia sonora atendiendo a sus caracteres comunes, si bien también conduce a la constatación de sus diferencias y a la consideración de que la determinación interpretativa de la experiencia sonora debe perfilarse según la unión y la diferencia.

La interpretación de la experiencia sonora a partir de las cualidades fundamentales del sonido deja abierta la investigación a lo que será un posterior análisis sobre la relación de lo ondulatorio con la conciencia y el cuerpo.

En diálogo con la noción de ‘trascendencia en lo empírico’ de Luis Oyarzún, es posible interpretar la experiencia sonora en vinculación con la noción de una trascendencia discontinua, que a través de la concepción de las intensidades que a ella condicionan, sugiere

una comprensión de la diferencia entre lo que llamamos ‘afección plana’ y ‘afección trascendente’, cuya diferencia no es de naturaleza sino de grado.

La pregunta sobre el rol de lo sonoro remite a la interpretación de la experiencia sonora, toda vez que la postulación de conceptos que traduzcan su papel estará directamente relacionada con su concepción sobre la experiencia e imprimirá en su postulación su propio acceso, es decir, su timbre.

## Resumen

El contexto general de la presente investigación es el del análisis de diversas concepciones que permiten concebir las bases para una interpretación de la experiencia sonora. En ella se comienza exponiendo y analizando concepciones de Lévinas que permiten abordar las formas de la relación sonora a partir de la sensibilidad, la escucha y el habla, para abordar luego sus concepciones sobre el ritmo y la imagen musical, fundamentales para la comprensión de su teoría estética y que traducen su relevancia en la noción de ‘símbolo al revés’. En el segundo capítulo se exponen y analizan principalmente concepciones de Jean-Luc Nancy y Pierre Schaeffer que permiten abordar la experiencia sonora en su relación con el conocimiento y el pensar filosófico, el cuerpo y la posibilidad de concebir una forma de captación musical en contacto con la noción de sujeto ‘a la escucha’. En el tercer capítulo se comienza exponiendo y analizando diversas concepciones que permiten trazar un camino para lo que será la interpretación, para luego exponer diversas concepciones sobre lo sonoro en sus manifestaciones primigenias, las cuales colaboran a cimentar la interpretación según la unión y la diferencia, y en contacto con la noción de ‘trascendencia en lo empírico’, a partir de la cual se postula el concepto de ‘trascendencia discontinua’ para la comprensión de la experiencia sonora. Se constata, así, cómo la pregunta por el rol de lo sonoro remite a la interpretación de la experiencia sonora.

## Bibliografía

- Andrés, R. (2008). "El mundo en el oído". Barcelona: Acantilado.
- Blacking, J. (2006). "¿Hay música en el hombre?". Madrid: Alianza.
- Lévinas, E. (1987). "De otro modo que ser o más allá de la esencia". Salamanca: Sígueme.
- Lévinas, E. (1967). "Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger". Madrid: Síntesis.
- Lévinas, E. (2001). "La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Trascendencia y altura" Madrid: Trotta.
- Mansilla, C. (2009). "El artefacto sonoro más antiguo del Perú: aclaración de un dato histórico". Revista Española de Antropología Americana. Vol. 39 núm. 1, p. 185-183.
- Mercado, C. & Pérez de Arce, J. (1995). "Sonidos de América". Santiago: Ediciones Banco O'Higgins & Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Nancy, J. (2010). "58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma". Buenos aires: La cebra.
- Nancy, J. (2007). "A la escucha". Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Oyarzún, L. (1981). "Meditaciones Estéticas". Santiago: Editorial Universitaria.
- Schaeffer, P. (2003). "Tratado de los objetos musicales". Madrid: Alianza.