

Revista de cultura

PAPELMÁQUINA 21

PETER SZENDY

Tal vez el retrato más apropiado que podría hacerse de *Papel Máquina. Revista de cultura*, sea aquel que Louis Althusser reservó para su amado materialista aleatorio. Así, podríamos decir que la edad de una revista no tiene ninguna importancia. Puede ser muy vieja o muy joven. Eso en última instancia es irrelevante para quienes hacen uso de ella. Lo esencial es que no sepa dónde está y que tenga ganas de ir a cualquier parte. Pues, como recuerda Althusser, lo importante siempre es tomar el tren en marcha. Como en los antiguos westerns americanos, la historia comienza tomando un tren en movimiento: “sin saber de dónde *Papel Máquina* quisiera ser esta máquina de pensamiento. Siempre en movimiento, siempre a la intemperie, siempre errante, siempre pasando a otra cosa. A medio camino entre la agitación y el estremecimiento, a medio camino entre la conmoción y el temblor, la revista quisiera ser ese vagón en marcha que sirve transitoriamente de morada y refugio a escrituras y pensamientos sin destino programado.

Revista de cultura

P A P E L M Á Q U I N A 21

Directora

Alejandra Castillo

Dirección Editorial

José M. Santa Cruz Grau

Cristóbal Thayer

Miguel Valderrama

Cristóbal Zamorano

Consejo Editorial

Flavia Costa

Eduardo Cadava

Julio Ramos

Nelly Richard

Willy Thayer

Diseño y diagramación

VERSAN Diseño

Registro

ISBN

Año 17 | N° 21

Diciembre 2025

Editorial Palinodia

www.palinodia.cl

editorial@palinodia.cl

Santiago de Chile



Peter Szendy
Foto: Peter Szendy

ÍNDICE

Editorial **Cristóbal Durán Rojas**
06

Escuchas **Susanna Lindberg**
Peter Szendy tal y como yo lo escucho
21

Rosalind C. Morris
El oído de Peter Szendy
39

Carmen Pardo Salgado
Entre la música y la escucha
69

Campos de batalla **Peter Szendy**
Neumatopolítica: respirar y conspirar
89

Diálogos **Cristóbal Durán Rojas / Peter Szendy**
Empezar por la evidencia, una lectura asombrada
107

Fluctuaciones **Emmanuel Alloa**
*La imagen-container. Warburg en la era del
transporte de carga*
137

Marina Hervás Muñoz
*Cuerpos que se tocan: una panorámica sobre
la organología en Peter Szendy*
153

Marie Rebecchi
*Imágenes y ecología. Para una heterotemporalidad
de los seres vivos y de las imágenes*
173

Traslaciones **Theodor W. Adorno**
Sobre algunas relaciones entre música y pintura
185

Editorial

Cristóbal Durán Rojas
IEH, Universidad de Talca

Si tuviéramos que presentar a Peter Szendy para un público lector que necesita hacerse de definición rápidas y más o menos uniformes tendríamos que calificarlo en algún momento como un “filósofo de la música”, o con más precisión como un “filósofo de la escucha”. Y eso no deja de ser cierto. Nacido en 1966 en París, francés de origen húngaro, es tanto filósofo como musicólogo. Obtuvo en 1996 su doctorado en la École des Hautes Études en Sciences Sociales, mientras ya había comenzado a trabajar como consejero editorial en el prestigioso Instituto de Investigación y Coordinación Acústica/Música, IRCAM, fundado en 1970 por Pierre Boulez. No es de extrañarse entonces que esta doble inclinación formativa, hacia la música y la filosofía, haya orientado tempranamente sus intereses hacia campos como la filosofía de la música y la musicología, pero lo ha conducido también a un trabajo creativo que ciertamente parece inusual para un filósofo, el de escribir libretos de óperas y obras vocales¹. La primera parte de su obra de escritura y reflexión, que se ve circundada por un tenor tanto filosófico como musicológico, la llevó a cabo editando una parte

¹ Podemos citar aquí *Perspectivae sintagma II* de Brice Pauset (2001) y *Avis de tempête* de Georges Aperghis (2004), y la composición de la banda sonora para la exposición *Sons et lumières*, desarrollada junto a Bertrand Lavier en el Domaine Pommeroy, en Reims (2009).

importante de los *Cahiers de l'IRCAM*, espacio donde pudo publicar y prologar textos de destacados músicos contemporáneos como Tristan Murail, Georges Aperghis, Brian Ferneyhough, e incluso editar, traducir y anotar varios de los textos de Béla Bartók (*Écrits*, Contrechamps, 2006).

Entre 1998 y 2005, su labor de enseñanza se concentró en la Universidad Marc-Bloch de Estrasburgo, donde fue colega de Jean-Luc Nancy y de Philippe Lacoue-Labarthe, para luego ingresar, en 2005, como *maître de conférences* en la Universidad de París X-Nanterre. Tampoco abandonó su actividad vinculada directamente a la música y llegó a ser consejero musicológico de programas de la Filarmónica de París (antiguamente la Cité de la musique). Luego de varias estadías como profesor visitante en diversas universidades de Estados Unidos (Princeton, Brown, NYU), ingresa a la Universidad de Brown en 2017, en calidad de David Herlihy Professor of Humanities and Comparative Literature, donde actualmente dirige la singular *Economies of Aesthetics Initiative*, un programa de investigación destinado a reflexionar sobre los modos en los cuales las artes se enredan con las agendas y lógicas económicas.

Luego de varios textos como traductor o editor, y de un volumen que recoge una serie de ensayos que reflejan ese entrelazamiento entre problemáticas musicológicas y filosóficas (*Musica practica: arrangements et phonographies de Monteverdi à James Brown*, L'Harmattan, 1997), Szendy publica en el año 2001 un libro que será decisivo para comprender el modo de interrogación de su trabajo posterior. Cargado con tesis fuertes y con una fisonomía dotada de un tono distintivo, *Écoute: une histoire de nos oreilles*, se preocupa de desarrollar una historia y crítica de la escucha, que la muestra ligada irrestrictamente a sus modos de inscripción, reproducción y supervivencia. Ciertamente la escucha se ha visto consagrada

a ser considerada como un elemento accesorio de la obra musical, ante lo cual Szendy quiere responder que lo que se encuentra en juego en ella no es una simple recepción, sino que la escucha es “*configurante* por sí misma, sin estar absolutamente sometida a un flujo retóricamente articulado que la ordena y la estructura desde el interior de la obra musical”². Si esto es así, si podemos sostener esta idea, podemos entender la preocupación actual respecto de la escucha como una de las posibilidades más imponentes de apropiación de la música. Arte por excelencia de la subjetividad interior, que se impone y del cual no podemos escapar, la música exige ser escuchada y eso quiere decir también obedecida. Tantas veces se ha subrayado el *audire* en el *obaudire*, la dimensión auditiva y auditora del obedecer. Eso marca a quien es capaz de oír, y poner a prueba su punto de escucha. “¿Quién tiene derecho a la música? ¿Quién puede hacerla oír como él la oye?”³, nos tenemos entonces que preguntar.

Al escuchar escuchamos al otro escuchar. Tal como al ver un filme asistimos, aunque a veces con pretendido disimulo, al visionado del punto de vista de otro –de ese ojo que sobrevuela– por el cual pasará nuestra perspectiva, viéndose afectada, algo similar sucede en la escucha. Pero tradicionalmente la actividad de la escucha ha sido timbrada por una gran pasividad. Casi por ello ha pasado tantas veces desapercibida, sobre todo tras la productividad y la actividad del músico, el compositor o, también, de quien se esfuerza por encontrar algo en lo que ve. “La escucha es, tal vez, la actividad más discreta que existe. Apenas es una actividad: una

111

² Peter Szendy, *Escucha. Una historia del oído melómano*, Buenos Aires, Paidós, 2003, tr. José María Pinto, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 23.

pasividad podríamos decir, una manera de estar ocupado que parece destinada a pasar desapercibida. No se oye a alguien que escucha. Sin embargo, he soñado una arqueología de nuestras escuchas musicales: una historia de nuestros oídos de melómanos, de obsesos por las melodías de todo tipo. He querido saber de dónde proceden estos oídos que llevo conmigo. ¿Cuál es su edad? ¿Qué debo, qué puedo hacer con ellos? ¿A quién se los debo? Por eso he investigado todas las pistas posibles”⁴.

Una historia del oído que escucha, y que aspira incluso a incluir a quienes oímos porque escuchan. La escucha es “una manera de estar ocupado que parece destinada a pasar desapercibida”: precisamente lo que se propone Szendy es darle un sitio a la escucha, pero ciertamente no uno que la arroje discretamente a la estantería de los *Sound Studies* o al catálogo creciente de exponentes del *Auditory Turn* en Ciencias Sociales o en Estudios Culturales. Esto se nota claramente en el gesto, que a nuestro modo de ver definirá una gran parte del estilo de interrogación szendyano, de buscar mediante la reconstrucción en base a pequeñas pistas o indicios, de esas piezas que persisten inadvertidas, como si se tratara de algo desatendido que hace a la escucha. Por ejemplo, Szendy se interesará por los arreglistas en la historia de la música, en la medida en que firman una escucha. Pese a que la escucha musical siempre se vio relegada a la transitoriedad del paso en ella de su objeto, incluso aunque fuera ella subrogada a la posibilidad de repetirse gracias al registro fonográfico, siempre entendido como inoriginaria segunda vez, el auditor es

⁴ Este pasaje se encuentra en la contraportada de la edición francesa de *Escucha (Écoute, une histoire de nos oreilles)*, París, Minuit, 2001), pero lamentablemente no fue traducido para la versión en castellano.

responsable al firmar su escucha en los arreglos que lleva a cabo. Los arreglistas son, según Szendy, los únicos oyentes que escriben sus escuchas, en lugar de describirlas: uno los puede escuchar escuchar, los oye oír⁵. Desde luego, ese interés infunde cierta difracción en la obra musical. Desde ese momento, la obra se prueba “a *riesgo* del arreglo”⁶.

En esta medida, la obra se descubre como lo que se difiere indefinidamente. No es extraño que Szendy pueda comparar este proceder con aquel de los traductores. Tal como al leer las traducciones se podría leer la lectura de los traductores, la cuestión de la escucha de la obra musical tendría que pasar por la escucha del otro, de los arreglistas⁷. El arreglo produciría “una especie de obra *conexa*”⁸, que “se deja oír al lado del original”⁹, y que, de este modo, dilata indefinidamente la llegada de la obra. Obra abierta, pero no a la manera de Umberto Eco, sino como una que se produce en una escucha atestada y sobrecargada por tantas otras. Precisamente lo que llamará una escucha responsable: “Escuchar sin divagación alguna, sin dejarse distraer jamás por ‘los ruidos de la vida’, ¿sigue siendo escuchar? ¿Acaso la escucha no debe acoger en su seno algunas *fluctuaciones*? Una escucha *responsable* (que pueda responder de sí misma como de la obra, más que responder simplemente a una ley magistral) ¿no debería ser siempre *fluctuante*?”¹⁰

Y es que, en cierto sentido, la escucha, la de cada cual y de cualquiera, viene dada en sobreimpresión, como en el caso de la actividad del DJ. Un DJ es también un arreglista, que inscribe su nombre y firma sus escuchas. Es “un auditor que

⁵ Peter Szendy, *Escucha*, op. cit., p. 53.

⁶ Ibid., p. 56.

⁷ Ibid., p. 69.

⁸ Ibid., p. 81.

⁹ Ibid., p. 80.

¹⁰ Ibid., pp. 148-149.

‘toca’ en público *en tanto auditor*, es decir, un *auditor que interpreta y firma sus escuchas*”. Todo un arte de reescritura implicado en la escucha gracias a los mecanismos de reproducción de la música. Es la figura de un auditor que, sin saberlo ni pensarlo necesariamente, escribe su escucha. Ella “se convierte en una especie de texto, con su opacidad, con su falta de transparencia. Al convertirse en texto, es decir, en opaco, la escucha se convierte realmente en escucha”¹¹.

Esta especie de texto, tal como ya se advertirá, es lo que hace que la escucha devenga efectivamente escucha. La opacidad textual o texturada de la escucha es tributaria de otras escuchas, incluso en su singularidad más radical. Como lo dirá luego en uno de sus siguientes libros, *Sur écoute. Esthétique de l’espionnage*, de 2007, la escucha está ella misma afectada de diafonía. En la cueva de mi oído resonaría la escucha de al menos dos voces, una escucha desdoblada y escindida¹². No es simplemente decir que toda escucha es sobreescucha, que la escucha está siempre saturada de más escuchas, de otras escuchas. Como lo dice su título en castellano, es estar bajo escucha, como lo dice su analogía con el término *surveillance*, vigilancia, que hace posible pensar en una distribución espacial del oír. Este estar bajo escucha no indica “ninguna primacía ni dominio panacústico desde una altura soberana, sino por el contrario una intensificación de la escucha debida a su propio tanteo y a su impotencia para *dominar* el terreno que está en proceso de escarbar. Por consiguiente, *sobre-* se entiende más bien en el sentido de una hiperestesia, de una *sobrecitación* auditiva que precisamente se arrastra porque nunca está segura de sí cuando profundiza y abre su camino”¹³.

14 |

¹¹ Mahité Breton, Hernan Fernandez-Meardi. Entretien avec Peter Szendy, *Post-Scriptum* (abril 2004).

¹² *Sur écoute. Esthétique de l’espionnage*, París, Minuit, 2007, p. 30.

¹³ Peter Szendy, *En lo profundo de un oído Una estética de la escucha*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2015, tr. Cristóbal Durán, p. 89.

Hay que entender que aquí no nos encontramos frente a una situación extraordinaria o inusual. De ello da testimonio *Tubes: la philosophie dans le juke-box* (2008), traducido en España por Miguel Morey y Carmen Pardo con el título de *Grandes éxitos* y en inglés como *Hits*. Esos grandes éxitos son el caso más habitual y flagrante de aquello que Szendy nos recordaba como la actividad más discreta que existe, esa “manera de estar ocupado que parece destinada a pasar desapercibida”, como decía con relación a la escucha en general. Se trata de esas melodías que parecieran proceder con autonomía, viniendo de todas partes y de ninguna, acompañando nuestras vidas, y que llegan a “inscribirse en la circulación de un intercambio general de clichés”¹⁴. Lo que aquí se asoma en la conjunción, extraña por cierto y no exenta de disyunciones que le serían esenciales, de esa escucha que pasa desapercibida la mayor parte del tiempo y de la naturaleza de mercancía musical, que por derecho propio pueden ser consideradas como esas mercancías fantasmagóricas que atormentaban a Marx y que parecían moverse a sus anchas sin preguntar a nadie. Un rasgo de esta fantasmagoría no es solo su carácter autonómico sino ante todo el hecho de que cada canción entra en relación con otra, “que no es sino una nueva versión de sí misma, con la cual se intercambia”¹⁵. Es lo más singular y lo más banal, nos dice Szendy, por cuanto pasa de auditor en auditor, como “una fuerza de repetición que crece a fuerza de repetición”¹⁶.

Lo que hacen entonces los grandes éxitos es promover una experiencia que es más bien un gran negocio en el cual se intercambian lo único y el cliché, la psique y el mercado.

¹⁴ Grandes éxitos *La filosofía en el jukebox*, Pontevedra, Ellago, 2009, p. 80, tr. Miguel Morey y Carmen Pardo, p. 17.

¹⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶ *Ibid.*, p. 30.

En este sentido, pareciera dar una clave de inestimable valor para dar cuenta del modo en que nos habita y nos motiva la mercancía que se reproduce en nosotros¹⁷. “Asumimos su punto de vista o de escucha, al igual que la lógica de la equivalencia general que ordena su vida mercantil. Una lógica que es la del dinero: la indiferencia o la indiferenciación de los grandes éxitos es infinitamente acogedora en la medida en que es indefinidamente indiferente”¹⁸. Y pareciera ser incontestable, ya que en dicho intercambio mercantil se lleva a cabo la posibilidad de acceder a sí mismo. Pero de un modo en que este acceso a lo más oculto y singular de uno mismo, “pasa por lo absolutamente cualquiera”¹⁹.

Podría decirse que el trabajo escritural de Szendy actúa como el de un investigador, como un forense. La lógica mercantil de la equivalencia general, que exhiben los grandes éxitos, parece hacer caso omiso de la brecha que es preciso reconstruir. Se trata entonces de ir tras esa brecha. Recorrer la brecha, buscar habitarla, experimentarla. En esa brecha no coincidimos, sino que, a lo sumo, como dice en *Écoute*, “somos una adición infinita de singularidades, cada una de las cuales quiere hacerse oír oír”²⁰. Esta atención a la singularidad, a las singularidades, marca una resistencia a la forma dominante de los intercambios. Si los *hits* constituyen algo así como el himno íntimo –la forma misma de la *inhimnidad*– del intercambio capitalista, es porque capitalizan el tiempo vivido y *nos* reinvierten con un “yo estuve allí”. Pero tendríamos que pensar que esa audibilidad de la vida, que dispone al *hit* a ser clichés que vivimos como únicos, da también testimonio de lo visible. Llena de imágenes, la escucha de esa melodía asediante, también se colma a la espera de permitir la conti-

¹⁷ Ibid., p. 96.

¹⁸ Ibid., p. 96.

¹⁹ Ibid., p. 96.

²⁰ *Escucha*, op. cit., p. 172.

nuidad del intercambio y de una equivalencia general que se pretende sin brechas.

De ahí que Szendy pueda hablar muy estrictamente de iconomía, de una economía que pareciera indisociable a cada pensamiento riguroso sobre las imágenes. Presas en sus intercambios, las imágenes también se resisten a sus efectos y a la deriva dominante de su circulación²¹. La paradoja de las imágenes es que ellas circulan sujetas a su intercambio y que, en esa misma medida, más se despegan de sus medios y soportes. Es por eso que la iconomía, como justa y correcta gestión de los intercambios imaginables o imaginarios, excede la mera “mercantilización de lo visible”. En esa melodía o en ese fraseo musical que Szendy detectaba como volviendo una y otra vez para reconocernos y cogernos en nuestras vivencias, ya se mostraba el valor de cambio de las imágenes. Y eso sería lo que perturba nuestro presente.

Lo que hace un instante llamábamos una atención a la brecha y a la singularidad es lo que hace que Szendy se interese por la complexión de las imágenes. Si “una imagen es siempre más o menos que una imagen”, si “no es todavía la imagen que será” y que “solo llegará a serlo a condición de pasar el testigo a otra imagen, [y] de no ser la imagen que es”²², ello implica sostener que nuestro mundo continuo de imágenes está más bien hecho de brechas, de un intercambio generalizado en el que de algún modo ya no somos lo que somos. Y eso hace que también toda mirada dominante, toda mirada mercantilizada, esté llena de brechas y de tensiones que la redimensionan, que la proyectan eventualmente hacia otras posibilidades.

171

²¹ Véase la crítica que Szendy hace a Susan Sontag en *Pour une écologie des images*, París, Minuit, 2021, p. 34.

²² Peter Szendy, *Le supermarché du visible: essai d'iconomie*, París, Minuit, 2017.

No es extraño que todo esto desemboque en una gran reflexión sobre la lectura. El más reciente libro de Peter Szendy, *Pouvoirs de la lecture: De Platon au livre électronique*, aparece en agosto de 2022 en Éditions La Découverte, y se traduce al castellano en 2024 en Fondo de Cultura Económica. Leer es de algún modo lidiar entrelazadamente, en una remisión e intercambio ininterrumpido, con la visualidad y la audibilidad, con el himno interior y con las imágenes que no cesan de tornarse unas en otras. La lectura da fiel testimonio de esos tránsitos, de esos momentos de paso, de esas aberturas. Szendy descubre y se interesa por una voz que aparece separada del texto, que se desliga a medida que nuestra lectura de un texto avanza. Todo sucede como si en nuestra experiencia de lectura, incluso en la más concentrada y la más atenta, se inmiscuyeran muchos afueras: otras escuchas compartidas, otras lecturas, muchas imágenes. Y eso hace que la lectura nunca se reduzca a una reproducción maquinal.

Desde entonces, la soledad de la lectura es ya muchas cosas: prestar voz a un texto mientras el auditor le presta oídos²³. Mientras más atiende a su lectura, el lector más se descubre a sí mismo en una especie de atención flotante. Mientras más el lector quiere tener el dominio sobre lo que se encuentra leyendo, más se ve atormentado por esas imágenes y esas voces que lo (per)siguen. Y es que el lector, dice Szendy, recibe también a partir de su voz –y de los cortes y discontinuidades que intervienen lo que está siendo leído. Quien presta oídos, el destinatario de la lectura, interviene, y en esa medida no sería solo un lector, un receptor que reproduce maquinalmente, sino también lo que Szendy llama un lectorio (*lectaire*)²⁴.

18 |

²³ Peter Szendy, *Pouvoirs de la lecture: De Platon au livre électronique*, París, La Découverte, 2022, p. 13.

²⁴ Ibid., p. 82.

¿No será entonces esa brecha, esa hiancia donde el lector desaparece, aunque ello sea por un instante, ese lugar en el cual más parece sumergirse el lector que quiere captarlo todo? ¿No será también ese el lugar donde más pretendemos encontrarnos a nuestras anchas, como haciéndonos cargo de toda una inmensa historia de la experiencia y de la subjetividad, donde más fuerte funciona la máquina de mercantilización de la mirada y donde más brechas habría que investigar y percutir para liberarnos de aquello que hasta ahora hemos sido?

ESCUCHAS

Peter Szendy tal y como yo lo escucho^{*}

Susanna Lindberg^{**}

^{**} Universidad
de Leiden

23 |

“¡Escucha!”, dice él, y aunque gramaticalmente sea un imperativo, lo entiendo más bien como una invitación amistosa: “Escucha, ¿no es magnífico?”. Así que te diré lo que él me hizo escuchar, o al menos lo que terminé apropiándome. Si te lo dirijo a ti por mi parte (no diré quién eres, pero creo que él lo sabe), no sé si me escuchas y, si es así, a quién escuchas o a qué le pones oído. En *Escucha*, él dice, ciertamente, que le gustaría *oírme escuchar su escucha*, pero ¿reconocería todavía lo que estoy armando para captar tu atención?¹

^{*} Traducción de Zeto Bórquez.

¹ Ver Peter Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001, 17-27.

Estoy acostumbrado a escuchar las palabras primero como filósofo. En filosofía, el discurso sobre la escucha es ya antiguo e incluso venerable. La escucha no es cualquier percepción, porque, además de *abrirse* a algo, subrepticamente exhorta a *someterse* a esa cosa². Se “ve” la verdad, pero se “escucha” cuando se obedece al mandato que se ha “oído”, por ejemplo, al mandato del imperativo categórico, la voz de la conciencia o el llamado del otro. Allí donde “ver” representa la experiencia teórica, “oír” representa la experiencia práctica con un alcance existencial y ético. Al escuchar al otro, pronto uno se ve atrapado en el imperativo moral de responderle y asumir responsabilidad por él.

Él no es solo filósofo sino también, ante todo, musicólogo. Entiende este término de manera aparentemente neutral como “una escritura de la escucha, una otografía”³. El musicólogo no es entonces un “musicus” en el sentido de Boecio: “es músico (*musicus*) quien posee la facultad de juzgar según la especulación y la razón”⁴. Él no parece querer juzgar según la ciencia de la música, sino, al contrario, desaprender un poco para reaprender a escuchar con cierta *distracción*, de modo que “una *cierta* inatención y una *cierta fluctuación* de la escucha constituyan también una relación válida y fecunda en la *interpretación auditiva de la obra*”⁵. Una ciencia musical ya consolidada, la que toma la forma de la escucha estructural en el siglo XX⁶, corre el riesgo de cubrir “el sentido de la obra” bajo una idea musical a priori, y es por eso que, para captar “el sentido de la obra”⁷, para captar lo inaudito que nace, es necesario practicar una escucha menos cerrada, capaz de distraerse de la regla dada.

La filosofía necesita de la música porque la filosofía no sabe muy bien cómo captar la escucha *en cuanto tal*, que es precisamente te-

² Como señala Pascal Quignard: “Oír es obedecer. Escuchar se dicen latín *obaudire*. *Obaudire* derivó en francés en la forma obedecer [*obéir*]. La audición, la *audientia*, es una *obaudientia*, es una obediencia [*obéissance*]”. (« *Haine de la musique*, Ile Traité, « Il se trouve que les oreilles n’ont pas de paupières » [*El odio a la música*, Il tratado, “Ocurre que las orejas no tienen párpados”], Paris, Gallimard, folio, eds Calmann-Lévy, 1996, p. 109).

³ Peter Szendy y Nicolas Donin, « Otographies », *Circuits, musiques contemporaines*, vol 13 no 2, 2003, p. 23.

⁴ Boèce, *De institutione musica*, I, 34, citado y traducido por P. Szendy en *Membres fantômes, des corps musiciens*, Paris, Minuit, 2002, p. 26. El “músico” de Boecio es así un filósofo.

⁵ P. Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, op. cit., p. 128.

⁶ *Ibid*, 123.

⁷ *Ibid*, 128.

matizada en la música. La escucha musical no pregunta lo que la cosa escuchada *quiere decir*, sino cómo suena y cómo se le debe poner oído. No se enreda en la fatigante oposición entre lo sensible y lo inteligible que gobierna la filosofía tradicional, que cree que la escucha debe entrar o bien en la categoría de una sensación fisiológica, o bien en la de la comprensión de un logos inteligible. La música que se escucha no entra en esas categorías, está fuera de ellas: sentido que se cree inmaterial y que sin embargo vibra *ahí*, en el mundo.

La escucha musical no solo le sirve para captar mejor el sentido del sentido: podrías ya aprender eso de Merleau-Ponty o Nancy. La competencia musical le permite notar algo a lo que estos grandes filósofos prestaron menos atención, a saber, que la escucha no es solo la recepción de los sonidos sino también la *práctica* de los sonidos. La escucha musical no es solo “atenta” y “obediente”, sino una práctica activa que se encuentra, ya verás, muy cerca de la composición. Según Anne Boissière, la escucha era para Adorno una *disposición* (*hexis*) en el sentido de Aristóteles, es decir, una *manera* de escuchar que no es natural sino aprendida, y que puede ejercerse de manera más o menos hábil⁸. Él, por su parte, examina la escucha como una *práctica* que no es solo una disposición aprendida, sino también una actividad que puede dar lugar a la invención y a la composición. En él, la escucha está siempre al acecho, al punto de que me pregunto si su distracción no es finalmente fingida, una artimaña destinada a desviar la atención, aunque fuese un instante.

Déjame entonces contarte cómo creo que él entiende la escucha. Primero te diré quién, qué o quiénes escuchan; luego la obra que se escucha; y finalmente qué extraño ser-con encuentra escuchando la manera en que una escucha puede resonar en otra.

¿Cuántos oídos?

¿Quién, o qué, escucha? Él escucha muchas músicas muy diferentes, que no solo he escuchado yo misma con frecuencia, sino que

⁸ Anne Boissière, « Écoute et analyse chez Adorno », dans *Peinture et musique, Penser la vision, penser l'audition*, éd. Catherine Kintzler, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2002.

también lo he escuchado a él escucharlas, y ahora intento hacerte escuchar lo que lo he escuchado escuchar. Definitivamente, ¡esta práctica de escucha triangular no es simple!⁹

¿Te has dado cuenta de que, en él, ocurre muy a menudo que lo que escucha no es una persona, sino un *oído*? No es solo una sinécdoque, sino –“ni palabra ni concepto”, como dice Derrida– una figura inevitable. Si el/la oyente fuera designado como una persona, tenderíamos a preguntarnos quién es él, qué piensa, cómo juzga esa música¹⁰. Intentaríamos identificarlo buscando en ella al sujeto que se anuncia en una conciencia y una intencionalidad. Pero su escucha no concierne a la conciencia. No es el sujeto quien escucha. La escucha *tiene lugar* de tal manera que un sujeto puede *resultar* de ella, porque abre el espacio de la subjetivación como espacio de resonancia, como tan bien lo señala Jean-Luc Nancy en su introducción a *Escucha*¹¹. La escucha puede dar una clave para estudiar los procesos del sujeto, pero ella misma no es una actividad del sujeto; a lo sumo hace resonar la (¿440 Hz?) del *Dasein*. En cambio, la escucha es una práctica del oído y, más precisamente, *de los oídos*.

¿Pero qué son los oídos? Evidentemente, en una conversación sobre música, los oídos no son simples órganos anatómicos, sino algo que podríamos intentar llamar, al menos provisionalmente, *organons*, *instrumentos* del sentido. Son órganos *fabricados*, similares a los cuerpos músicos que él describe en *Miembros Fantasma*s.

Por supuesto, un oído es parte del cuerpo vivo, pero ese cuerpo no es anatómico, es el *cuerpo del sentido*, el cuerpo que practica el sentido. Su corporeidad no es anatómica, sino, por ende –creo que puedo decirlo, aunque no sea su término–, fenomenológica. El oído fenomenológico se encuentra primero esbozado en Heidegger, quien define el oído pura y simplemente por su capacidad de escuchar¹² (aunque, en última instancia, el oído heideggeriano solo oye el *logos*

⁹ P. Szendy et N. Donin, «Otographes», op. cit., p. 14.

¹⁰ Vacilo sobre el género. Tú y yo hemos hablado tanto sobre los géneros en la música que referirse al neutro en masculino me resulta incomprensible. Sin embargo, no sabría distinguir una escucha viril de una escucha femenina o con otro género. Pero probemos qué sonido pueden dar estos neologismos.

¹¹ Jean-Luc Nancy, «Ascoltando», que precede a P. Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, op. cit., p. 7-12.

¹² Peter Szendy, *À coups de points. La ponctuation comme expérience*. Paris, Minuit, 2013, p. 85, nota 10.

y difícilmente, creo, la música). La corporeidad del oído fenomenológico se explica mejor en Merleau-Ponty, quien podría decir que el oído es de *carne*, ya que lo que él llama “carne” consiste en un entrelazamiento de percepciones; o en Nancy, quien podría decir que el oído es (del) *cuerpo* porque para él los cuerpos consisten en un anudamiento del sentido. Pero aquí, en Psz –que a veces utiliza esta abreviatura, la cual interpreto como un discreto apóstrofe: “¡Pssst!”– el oído fenomenológico se enriquece al observar el funcionamiento de los oídos anatómicos: funcionan en pares, el oído de la escucha es *más de uno*. Al contrario de lo que el filósofo dice distraídamente (Heidegger, ridiculizado a propósito por Derrida en “El oído de Heidegger”¹³), no hay un solo oído, sino al menos dos. La diferencia *entre* los dos oídos representa la *différance* íntima por la cual estamos en el mundo y podemos orientarnos en él. Veamos cómo.

Primero, un poco como el *Da* del *Dasein* no se da de inmediato aclarado por la *Lichtung*, sino oscuro y, sin embargo, ya en sintonía con una tonalidad afectiva, *gestimmt*, el mundo se abre aquí –implícitamente en Psz– como un espacio sonoro. La oscuridad de este espacio no significa que no podamos orientarnos en él. En *Bajo escucha. Estética del espionaje*¹⁴, él recuerda que fue en primer lugar Barthes quien repara en la función de la escucha en la orientación hacia el mundo: “La audición parece esencialmente ligada a la evaluación de la situación espaciotemporal... para el hombre... la apropiación del espacio también es sonora”¹⁵. Esta inspección por el oído no es neutral, parece motivada por la inquietud debido a la ignorancia de lo que está en el mundo, pero que no es visible. “El oído es el órgano del miedo”, dice Nietzsche, porque nos indica que hay cosas fuera del alcance de la evidencia visual y del entendimiento diurno¹⁶. Por eso, como indica Barthes, “la escucha está desde entonces ligada (de mil formas variadas, indirectas) a una hermenéutica: escuchar es ponerse en postura de descifrar lo que es oscuro, confuso o mudo, para hacer aparecer a la conciencia el ‘trasfondo’ del sentido (lo que es

¹³ Ver también el útil artículo «The auditory Re-Turn (The Point of Listening)» en *Thresholds of Listening, Sound, Technics, Space*, éd. Sander van Maas, Fordham University Press 2015, p. 27.

¹⁴ Peter Szendy, *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris, Minuit, 2007, p. 47-55.

¹⁵ Roland Barthes, « Écoute », en *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 218.

¹⁶ Friedrich Nietzsche, *Aurore*, libro 4, cap. 250, Librairie générale française 1995, p. 212.

vivido, postulado, intencionado como oculto)”¹⁷. Así, la escucha no solo hace “sentir”, ella “piensa” o, más exactamente, capta, interpreta y produce *sentido* desde el espaciamiento del mundo. *Bajo escucha* despliega una hermenéutica de nuestro mundo contemporáneo, cuya *Stimmung* sería la inquietud, un temor a los enemigos secretos escondidos en las zonas oscuras no visibles. En nuestro mundo, hay un sueño de la escucha total del mundo entero que permitiría prever todo lo que pueda suceder. El reverso de este sueño es la pesadilla paranoica en la que no se puede ni siquiera respirar sin ser oído por algún espía invisible y potencialmente hostil. Al igual que el pequeño animal, tal vez un topo, descrito por Kafka en *La madriguera*, estamos condenados a aguzar el oído hacia la oscuridad, donde no solo escuchamos ruidos cuya fuente ignoramos, sino también donde nos suponemos a nosotros mismos siendo escuchados¹⁸.

Pero no parece que él nos hable del mundo del espionaje para sugerirnos que habría buenas razones para tener miedo; al contrario, nos lo presenta como un fantasma del cual sería mejor deshacerse, porque, al fin y al cabo, *es* un fantasma. La escucha puede hacer más que enredarnos en afectos difusos de miedo y aprensión. Personificada por el superhéroe ciego Daredevil¹⁹, la escucha “piensa”: localiza e interpreta los sonidos del mundo, y así abre el mundo, ciertamente invisible, pero preciso según otros contornos. La escucha es así capaz de otra percepción del mundo distinta a la visión. La precisión de esta percepción radica precisamente en la duplicidad de los oídos. En *A fuerza de puntos*, señala que Derrida, aunque menciona el extraño *monauralismo* de Heidegger-de-un-solo-oído, no extrae plenamente las consecuencias del binauralismo que descubre. El binauralismo —la diferencia entre los dos oídos— es la fuente de la “facultad discriminante que se llama *ecolocación*, la cual, tanto en animales como en humanos, reside precisamente en la distancia entre los dos tímpanos. En el mundo animal, los murciélagos son virtuosos de este uso topográfico de la binauralidad, que les permite localizar un objeto con infinita precisión en la otoruta de los sonidos, gracias al eco de sus gritos devueltos desde el blanco, que llega

¹⁷ Barthes, «Écoute», op. cit., p. 221.

¹⁸ P. Szendy, *Sur écoute*, op. cit., p. 79.

¹⁹ P. Szendy, *À coups de points*, op.cit., p. 87.

con un ligero desfase interaural. En los humanos, algunos ciegos se han hecho famosos por haber desarrollado una técnica similar”²⁰.

Pero eso no es todo. Él recuerda que, a diferencia de un cuerpo “natural” (¿o animal?), no solo tenemos dos oídos, tenemos muchos más. Entre los filósofos, Nietzsche lo entendió mejor, hasta el punto de decir: “tengo dos oídos y más si hace falta” (*Aurora* § 255), y luego, que es alguien que tiene “orejas detrás de las orejas” (*Crepúsculo de los ídolos*, prefacio)²¹. Distingue entre grandes y pequeñas orejas y sabe utilizar tanto el oído interior como la tercera oreja. Psz subraya que nuestra capacidad de escuchar no depende solo de los oídos, sino también de nuestro saber-hacer de la escucha; y esta depende también de nuestros *aparatos de auscultación*. El prototipo de tal aparato es el martillo utilizado en la auscultación médica. Fue inventado por el médico René-Théophile-Hyacinthe Laënnec, que puede oírse, si se sabe escuchar, junto a Nietzsche cuando se propone, en el *Crepúsculo de los ídolos*, “filosofar a martillazos”²². La función de su martillo no es destruir ídolos, sino golpearlos para escuchar si suenan huecos. Así, Nietzsche ausculta espacios invisibles como el médico ausculta el pecho donde soplan los pulmones y late el corazón. Por otra parte, Nietzsche no es el único filósofo capaz de sondear el mundo según sus sonidos y ecos. Platón ya imaginaba su caverna llena no solo de sombras, sino también de sonidos de fuentes indistintas. Al igual que hay un pequeño martillo en el oído anatómico, también hay al menos uno en el oído filosófico, que puede golpetear varios tímpanos, como decía Derrida, hablando también de Nietzsche, pero sin prestar tanta atención a este movimiento de auscultación. ¿Cuántos oídos? Tantos como sea necesario.

Nuestros oídos no nos pertenecen naturalmente. Nuestros oídos han sido educados para escuchar esto y no prestar atención a aquello, para escuchar de tal forma y no de otra²³. Un oído anatómico, sin párpado, está expuesto a todos los sonidos, pero un oído-órgano es selectivo: no oye los sonidos naturales, sino los sonidos que

²⁰ Ibid., p. 87.

²¹ Ibid., p. 67. Cf. Peter Szendy, «How many ears», *Aliénoscene*, 26.11.2022, p. 4.

²² P. Szendy, *À coups de points*, op.cit., p. 69 ; «Peter Szendy. Effectivement.» entrevista realizada por Élie

During et Marielle Macé, *Critique* 2011/10, n° 773, pp. 777-791, p. 789.

²³ Ibid., p. 67. Cf. Peter Szendy, «How many ears», *Aliénoscene*, 26.11.2022, p. 4.

tienen sentido para él, porque ha aprendido su lenguaje. El juicio se basa en el sentido de los sonidos y se cultiva en eco a todas las voces que han educado esos oídos. La educación musical es un excelente ejemplo de la fabricación del oído: consiste en distinguir el sonido puro del impuro; en apreciar la pieza bien compuesta y rechazar la pieza insignificante; en encontrar el sentido musical en medio del ruido que se aprende a ignorar. Un oído bien educado puede terminar formateado para escuchar solo una gama estrecha de músicas; pero sin entrenamiento, los oídos comprenden muy poco y tampoco son capaces de pasar de una música a otra (como él, que se desplaza con facilidad entre la cantante Mina y el compositor de música “docta” contemporánea Helmuth Lachenmann).

Nuestros oídos no solo están educados (en la hermosa tradición humanista), sino también *equipados*, como a él le gusta decir. Mediante nuestro aprendizaje musical, otros oídos están alojados en los nuestros; otros tímpanos están injertados en nuestros tímpanos de múltiples maneras. Pero también equipamos nuestros oídos cada vez más de manera técnica, añadiéndoles órganos artificiales, martillos y estetoscopios, auriculares, grabadoras, y a veces herramientas electrónicas mucho más complejas. Por otra parte, también los instrumentos se podrían interpretar como dispositivos de audición contruidos para reproducir un sonido ya escuchado y producir, sobre esa base, nuevos sonidos. Si se quisiera perfilar “a un oyente” a su manera, no tendría solo numerosos oídos unos detrás de otros y unos injertados en otros, sino numerosas prótesis auditivas conectadas a estos diferentes oídos y entre sí. No hace falta menos para escuchar bien la música que nos rodea por todas partes.

301

¿Dónde se encuentra la música?

Para escuchar, claro está, hacen falta oídos. Los oídos y sus prótesis escuchan *algo*, ejemplarmente la música. La música no se reduce, por supuesto, solo a su aspecto fisiológico (no se reduce solo a ondas sonoras) ni a su aspecto ideal (no pertenece al ámbito del *logos* traducible en lenguaje). Entre todas las cosas audibles, solo la música se dirige pura y simplemente a la escucha y explora los modos de escucha posibles. En sus primeros trabajos, Szendy exploró el fenómeno musical bajo numerosos aspectos; y en trabajos posteriores, lo amplió al sentido de la comprensión del lenguaje, en

particular en su relación con el sonido (canto²⁴), en su relación con el logos musicológico (*Wonderland*²⁵), y en su relación con la literatura (el sonido de la lectura²⁶). Más tarde, también ha estudiado la música en su relación con la imagen y, finalmente, con el cine. Pero la música nos basta aquí.

¿Cómo captar mejor la música que se ofrece a la escucha? ¿Dónde se encuentra la música misma? Él sitúa en Adorno el pináculo de la teoría musicológica clásica para nosotros, que da por sentado que la música se encuentra en la obra musical. Para Adorno, la obra es el polo objetivo del acontecimiento de escucha cuyo polo subjetivo es el oyente²⁷. Adorno lleva a su acmé la idea de la obra producida por el romanticismo del siglo XIX. Mientras que el romanticismo piensa la obra como totalidad cerrada producida por el genio, Adorno, por su parte, solo se interesa en la obra misma. La obra se muestra como totalidad autónoma cuando “se escucha a sí misma”, el comienzo haciendo eco de antemano al final, y el final resolviendo todas las tensiones que se habían preparado desde el principio. Él –me refiero a Psz– muestra cómo Furtwängler encontró esta idea en Heinrich Schenker, quien habría desarrollado la idea de una “tele-escucha” (*Fernhören*) en la que la obra se escucha a distancia, de manera que todas sus partes se refieren unas a otras de manera orgánica²⁸. Según Psz, la escucha estructural de Adorno adopta esta idea de una escucha total: “El ideal [...] de la escucha estructural, es el despliegue necesario de la música desde el detalle (*Einzelne*) hasta la totalidad (*Ganze*), que, por su parte, determina el detalle”²⁹. Cuando la música moderna abandonó el principio de la tonalidad, el principio de la totalidad que se escucha a sí misma permaneció e incluso se volvió más estricto, de manera que, en Schönberg, se observa la idea de “una escucha sin oyente en la que la obra se escucha”³⁰. Ya no es el sujeto el que construye la obra, sino, al contrario, la obra la que

311

²⁴ Peter Szendy, *Tubes. La philosophie dans le juke-box*. Paris, Minuit, 2008, p. 24-29.

²⁵ Peter Szendy y Georges Aperghis, *Wonderland, La musique recto verso*, Paris, Bayard, 2004.

²⁶ Peter Szendy, *Pouvoirs de la lecture. De Platon au livre électronique*. Paris, Découvertes, 2022, introducción.

²⁷ P. Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, op. cit., p. 124.

²⁸ P. Szendy, *Sur écoute*, op. cit., p., 56-59. Llevado al extremo, el análisis schenkeriano acaba mostrando

que la estructura profunda de la obra se relaciona con una sola frase fundamental (*Ursatz*) –que es, además, la misma para toda la música tonal, aunque diferentes obras lleguen a ella por diversos desvíos–, de modo que el máximo del análisis revela el mínimo de interés musical.

²⁹ Citado en P. Szendy, *Sur écoute*, op. cit., p. 137.

³⁰ Peter Szendy, «La fabrique de l'oreille moderne de Wagner à Schönberg et au-delà», en *L'écoute, textes réunis par P. Szendy*, «Les cahiers de l'Ircam», Paris, L'Harmattan, 2000, p. 29.

construye y configura de antemano a su oyente, dictándole la gramática musical que él debe comprender y los elementos musicales que debe recordar para escuchar bien la pieza³¹. De igual forma, en Stockhausen, “es la obra misma la que... compone su propia escucha, hasta en los más mínimos detalles”³². De todas estas maneras, la obra es total, perfecta y está cerrada sobre sí misma.

¿Qué lugar deja la obra total al oyente? Psz rastrea una lenta transformación de cómo la escucha se inscribe en la obra. Para los románticos, la obra se presenta como una idea (trascendental) que el compositor “escucha” en su alma y realiza para transmitirla al alma del oyente. En “La fábrica del oído moderno”, resume esto al escribir que “el régimen de escucha presupone que el oyente se identifique con el creador para seguir paso a paso la génesis de la obra”³³. Pero eso no es todo: la escucha no es solo pasiva, ya que tiene su propia actividad: reacciona e incluso responde a lo que escucha. Para comprender cómo esto puede ocurrir, sigue a algunos oyentes expertos que han dejado rastros de sus escuchas. Un ejemplo en “La fábrica del oído moderno” es la Novena Sinfonía de Beethoven escuchada por Wagner. Wagner no es ciertamente un oyente ordinario, ya que además es compositor: es un oyente “ideal” en la medida en que es capaz de una escucha muy erudita. No obstante, la escucha de Wagner no solo es buena, sino que se considera mejor que buena, en el sentido de que cree escuchar en el trabajo de Beethoven lo que este no podía oír por sí mismo. Finalmente, Wagner escucha a Beethoven de manera tan activa que inscribe su escucha en un arreglo que corrige los defectos que percibe en el original. Lo que escucha el compositor no es la ejecución acústica, sino la idea de la obra que es más que audible (por eso, para Wagner, la sordera de Beethoven no implica una disminución de su escucha, sino un aumento de una especie de *clarividencia* de la música misma). El oyente ideal capta la obra ideal más allá de ejecuciones más o menos logradas. (De hecho, es por esto que Adorno consideró que, para disfrutar de la música adecuadamente, era mejor *leer* la partitura en silencio).

32 |

³¹ Ibid., pp. 32 y 34

³² Ibid., p. 39.

³³ Ibid., p. 18.

La obra moderna definida por Schönberg ya no se basa en el genio del sujeto creador, sino que se sostiene íntegramente en la obra misma. Ella guía y orienta lo que Adorno llama la escucha estructural o total, cuando se trata de “volver la obra absolutamente transparente a la escucha”³⁴. En la escucha estructural, la obra indica la manera correcta de ser escuchada, de modo que la posibilidad de una escucha total está inscrita en la obra. Por supuesto, esta concepción de la obra hace inadecuado cualquier arreglo. La escucha estructural capta la estructura de la obra comprendiendo en cada instante de dónde proviene tal motivo musical y hacia dónde se dirige, y cómo contribuye a la problematización y resolución de la frase fundamental de la obra. Esto no quiere decir que la escucha estructural esté limitada. Al contrario, en lugar de conformarse con la estandarización estructural característica de la industria cultural, se caracteriza por su apertura; pero esta requiere a la vez la comprensión de las estructuras y la novedad que se aparta de ellas, de modo que la escucha estructural pretende aprehender la obra en su novedad³⁵. Evidentemente, cuando se trata de obras extremadamente complejas, compuestas por Schönberg y más aún por Stockhausen o Boulez, la exigencia de la escucha estructural excluye a casi todos los oyentes, excepto al propio compositor, o a otro oyente capaz de recomponer la totalidad de la obra a partir de sus células de sentido. Los demás modos de escucha enumerados por Adorno —desde el buen oyente, pasando por el simple consumidor de cultura hasta la persona indiferente a la música— son inferiores debido a su incapacidad para alcanzar la estructura fundamental de la obra. El problema de la escucha estructural es, por lo tanto, que prácticamente todos los oyentes se encuentran así no estando a la altura de la obra. Sin duda, es por esto que Pierre Boulez cambió su perspectiva sobre la escucha estructural en *Jalons*. La escucha total estructural, que la música contemporánea ha hecho tan difícil que el oyente se encuentra prontamente en una total incomprensión, se opone y equilibra allí con otra escucha que se centra más en las *resonancias*, no solo en la escucha acústica de las resonancias de los instrumentos³⁶, sino también en lo que el oyente puede percibir como célula musical que se repite.

³⁴ Ibid., p. 29.

³⁵ Boissière, «Écoute et analyse chez Adorno», op. cit., pp. 3 y 10.

³⁶ Jonathan Goldman, «Pierre Boulez, Théoricien de l'écoute», *Circuit, musiques contemporaines*, 13, 2, 2003, p. 89.

Pero ¿es la obra esta totalidad cerrada que consiste en el desarrollo perfecto de sus células de sentido musical? Psz da a entender que, en la música más contemporánea, la noción misma de la obra, entendida como soporte metafísico cerrado sobre sí mismo, ha sido deconstruida (creo que se usa aquí este término con justa razón). Al cuestionar la concepción idealista de la obra, vemos emerger un pensamiento mucho más plástico de la obra, en el cual se considera desde sus escuchas. Por un lado, ¿quién dice que la música es una obra encerrada en la partitura? ¿No es más bien la música tal como se escucha? En una música como el jazz, que consiste en innumerables reinterpretaciones de los “estándares”, sería fácil pensar que la obra vive en sus versiones, no solo en reinterpretaciones de una partitura por nuevos intérpretes, sino, más allá, en las escuchas que preceden y orientan ejecuciones siempre nuevas. El efecto de la escucha sobre la obra también pertenece a la música llamada clásica. En *Escucha*³⁷ y en “La fábrica del oído moderno”, Psz analiza también *Ludwig van* de Mauricio Kagel. Señala que “si las *prótesis de la escucha* que son los dispositivos de grabación de todo tipo (incluida la partitura) se reinventaran en su función *productiva* (y no solo reproductiva), le corresponde a *Ludwig van*... haber vinculado estos cuestionamientos de la práctica musical con los motivos del *arreglo* y la *desapropiación* de un legado musical como únicas formas posibles de su apropiación *auténtica*”³⁸. Finalmente, en nombre de una escucha más precisa, Kagel hace que la música suene en la forma acústica que Beethoven, sordo, podría haber oído, de modo que nos encontramos en las antípodas de la escucha total de la *idea* de la obra. En *Escucha*, Psz estudia inscripciones productivas. Sigue la hipótesis de que un arreglo es la huella de una escucha suscitada por una obra. En un arreglo, un(a) oyente no ha recibido pasivamente una pieza musical, sino que ha practicado una escucha lo suficientemente activa como para que podamos decir que la escucha ya es una interpretación e incluso un nuevo sentido nacido del contacto con el sentido recibido. El arreglo es, por tanto, una forma de practicar una escucha muy activa. En *Escucha*, Psz categoriza toda una fascinante serie de huellas de escucha, como arreglos, reducciones y todo tipo de versiones donde se puede leer cómo los oyentes exponen

³⁷ P. Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, op. cit., p. 143-150.

³⁸ P. Szendy, «La fabrique de l'oreille moderne», op. cit., p. 47.

a otros oyentes, no una nueva obra, sino su escucha. A veces, son arreglistas que simplemente simplifican una música considerada demasiado difícil, en interés de un público menos refinado; pero otras veces son oyentes aún más activos, que quieren al contrario enriquecer o incluso corregir el original, destacando nuevas posibilidades de escucha, como en los arreglos de Beethoven por Liszt y Wagner. Así encontramos la música no en la supuesta idealidad de la obra, sino en la serie abierta de todas sus escuchas: desde entonces, la música no está en la idealidad de la obra, sino en la plasticidad de sus escuchas.

La obra no se reduce, sin embargo, a sus escuchas. Permanece *ahí* y resiste a sus apropiaciones totalizantes, que querrían reducirla al sujeto oyente. Pero la forma en la que permanece no es la de la obra ideal, sino la de una inscripción que, como la huella alguna vez teorizada por Derrida, por un lado, lleva la huella de una escucha, y por otro, no tiene su origen en su inscripción, sino que *es* el origen de nuevas escuchas. La inscripción espectraliza y pierde la escucha que parece conservar, y funciona solo en la medida en que da lugar a nuevas escuchas.

Dado que la escucha para él no es solo una recepción, sino también una práctica, la música no consiste únicamente en las ocasiones de su escucha, sino, de manera ejemplar, en sus *inscripciones*, que posibilitan igual cantidad de escuchas virtuales. Una partitura clásica es, por supuesto, el soporte de innumerables ejecuciones, reducciones, orquestaciones y arreglos. Pero aún más, hoy en día nuevas posibilidades de grabación analógicas y digitales ofrecen posibilidades innumerables de remezclar, cortar, cruzar, combinar e incluso sintetizar interpretaciones singulares. De ahí en más, ya no se puede distinguir rigurosamente el soporte de grabación de la materia de síntesis de nuevas obras. Como también sostiene Jean Lauxerois, las técnicas contemporáneas de escucha musical han cuestionado en gran medida el ideal de la escucha estructural³⁹. Sin llegar a decir que la música *es* cada vez que alguien la escucha, y quizá incluso cada vez que alguien está rodeado de música que ni siquiera es-

³⁹ Jean Lauxerois, «Adorno – sur écoute». *Lignes* 2003 / 2, n° 11, p. 234.

cucha, él —quiero decir Psz— muestra que la música está no solo donde es escuchada, sino escuchada de manera suficientemente intensa como para que el oyente quiera compartir su escucha, señalar su escucha, firmarla y proponerla a otros(as) oyentes. Desde ahora, la música se encuentra cada vez más en el acto de escuchar que se muestra en cuanto tal.

¿Quién/es escucha/n?

¿Quién/es escucha/n? Alguien surge del intercambio entre los oídos y las inscripciones. Así como las inscripciones no tienen sentido si no pueden ser al menos, en principio, descifradas por otros, también aquel/aquella que escucha debe ser al menos, en principio, más de uno/a. Esta pluralidad radica en que, según él, la escucha está destinada.

Él dice en su entrevista con Nicolas Donin, “Otographes”, que la pregunta nunca ha sido para él “¿qué es la escucha musical?”, sino más bien “¿quién escucha? ¿y qué? ¿y cómo? ¿y por qué? ¿y desde cuándo?”⁴⁰. En la respuesta, repite aquí a Heidegger, quien dice del Dasein que no se le encuentra preguntando *lo* qué es, sino *quién* es. Al igual que el Dasein, el “quién” de la escucha puede estar solo(a) o acompañado(a), pero en todos los casos, su escucha lo inscribe en una o varias historias que eventualmente pueden degradarse en una o varias tipologías. ¿Quién surge entonces de las historias e incluso de las tipologías de la escucha? Los diferentes(as) oyentes que hemos encontrado — desde el(la) oyente estructural, el(la) oyente de las industrias culturales, el(la) oyente distraído(a) — no son equivalentes. Y, sin embargo, comparten una estructura fundamental, pues según él, “la estructura de destinación se mantiene a través de las variables históricas de nuestras escuchas”⁴¹. No es, continúa, que quien es destinatario(a) de una escucha deba estar realmente allí en carne y hueso, ni tampoco que una comunidad de oyentes (el público) sea el verdadero destinatario. Pero de cualquier manera la *estructura de destinación* pertenece a la escucha, y esta estructura se dirige ante todo a un “tú”, del mismo modo que ahora me dirijo a ti.

⁴⁰ P. Szendy et N. Donin, «Otographes», op. cit., p. 12.

⁴¹ Ibid, 2.5.2002.

Esta estructura de destinación distingue este pensamiento de la escucha, informado por la música, de la mayoría de los pensamientos filosóficos de la escucha que no le prestan atención. Aquí, la escucha no es solitaria, sino dada, compartida, destinada, enviada, no a cualquiera, sino a “ti”. La escucha es una experiencia y la experiencia singulariza. Por eso, así como creo que mi experiencia me singulariza, creo que te singularizará si logro transmitírtela. Lo que se destina es, pues, una *escucha*, y no, digamos, una *obra*.

Esta idea sorprende al filósofo acostumbrado a pensar que la escucha toca e incluso determina al sujeto en su soledad (así como la voz de la conciencia singulariza y convoca al Dasein a su soledad más auténtica). Se suele pensar que la música viene del exterior al interior; que toca cuando hace resonar la interioridad del sujeto; y que una música rica puede hacer vibrar las cuerdas secretas del alma, y así dejar entrever zonas del yo habitualmente en la sombra. La música penetra el corazón del sujeto y revela su interioridad más íntima, o quizá incluso la crea. La misma idea de la música como arte de la intimidad se repite al estudiar el sujeto colectivo, es decir, el público. Este parece ser un gran número de sujetos separados, pero en realidad el público es un sujeto colectivo consistente en sujetos similares y que se reconocen como tales. En su estudio sobre el wagnerismo⁴², Philippe Lacoue-Labarthe ha mostrado cómo, desde Platón hasta las críticas de la industria cultural de Adorno, los filósofos han pensado que la música tiene la fuerza de reunir a sujetos separados en un sujeto colectivo unánime. Los filósofos han desconfiado de la música por su capacidad de convertir a las personas en un público sintonizado en la misma tonalidad y comprometido en un mismo transporte pasional. La música captura a los sujetos por debajo de la razón, toca directamente los afectos, los sincroniza en la misma tonalidad afectiva, y gana adhesión sin juicio, creando así el sujeto colectivo archipolítico. Para Lacoue-Labarthe, el nacimiento de un público musical entusiasta es el modelo del nacimiento del sujeto político architotalitario. La música crea este sujeto colectivo de manera muy eficaz, pues captura a cada sujeto desde su intimidad, pero de tal manera que esta intimidad es al mismo tiempo la misma que

⁴² Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica ficta. Figures de Wagner*. Paris, Christian Bourgois, 1991.

la de los demás. Cada uno se siente único, y, sin embargo, no solo es similar a los demás, sino directamente unido a ellos. “Nosotros” estamos unidos mucho más fuertemente por una emoción compartida que por una idea común.

Sin embargo, Psz le pone otro oído: no piensa la música en estos términos de subjetivación –si la subjetivación individual y colectiva nace desde la escucha pasiva y se somete al flujo potentísimo de los sonidos. A él le interesa la escucha como práctica, y al(la) oyente en tanto que está comprometido(a) en esta práctica. Este(a) oyente es activo(a), no solo sometido(a) al flujo de los sonidos, sino capaz de oírlo de manera selectiva, crítica, interpretativa e incluso creativa. Una escucha así no permanece en la interioridad íntima del sujeto, ya que implica su propia dimensión práctica que, sin ser necesariamente ejecución o composición, produce algo en lugar de absorber la música pasivamente. Al escuchar, (se) da a escuchar. Él dice que la escucha es siempre también una práctica y que siempre implica la dimensión de la destinación. Dudo un poco que esto valga para toda escucha musical (a menos que se establezca una clara diferencia entre escuchar y simplemente oír). Pero en la medida en que toda creación implica una parte de escucha, entiendo que al menos las escuchas algo activas *hacen* sentido en lugar de solo recibir el sentido. Entiendo que uno no hace sentido sin dirigirse a otros: el sentido mismo del sentido está en su reparto. Psz da algunos ejemplos de una escucha activa donde esta estructura es manifiesta. Ya hemos hablado de Kagel, cuya composición consistía en hacer mal-escuchar a Beethoven y, con ello, hacer escuchar algo nuevo. Más emblemáticos aún, “con nuestros DJs quizás se abre otra época de escucha... No es solo la de la llamada reproducción mecanizada, sino más bien aquella en la que producción, reproducción y recepción tienden a confundirse. No tanto a volverse equivalentes como a compartir los mismos gestos e instrumentos. Porque si los DJs no hacen esencialmente otra cosa que yo en mi sala de escucha, es porque simplemente son oyentes que se producen en vivo”⁴³. A

⁴³ P. Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, op. cit., p. 91.

veces me he preguntado si no es también el trabajo del director de orquesta, el único par de oídos completamente abiertos en medio de la orquesta, la persona que ocupa el lugar de la escucha y la transmite a toda la orquesta, y luego a nosotros, los oyentes en la sala.

En *Escucha*, la escucha no es simplemente recompuesta para ser dada a quien se interese por ello: se dirige a ti con insistencia: ¡debes escuchar esto, quiero que escuches lo que escucho! ¡Debes escucharlo como yo lo hago! Para Holly Watkins, esta insistencia es fundamentalmente erótica⁴⁴, como cuando los jóvenes enamorados se envían listas de reproducción y sueñan con fundirse en el mismo entusiasmo. Pero no creo que la destinación de una escucha sea una fusión amorosa en un público entusiasta sino, al contrario, que la destinación de la escucha es justamente la imposible destinación de lo que no se puede compartir: mi experiencia íntima. Quiero compartir lo que no puedo compartir. Este deseo (del) imposible estructura todo acto de escucha en la medida en que la escucha está atrapada por el sentido –pues el sentido solo existe compartido. Por eso creo que no hay que apresurarse a proyectar una satisfacción sensual en ese “tú debes”. Este “tú debes” es más bien un imperativo que proviene de una música tan significativa que obliga a romper el cierre del sujeto y llama al compartir. Esto no significa que el compartir siempre ocurra o que tenga éxito, pero la necesidad de compartir se hace sentir. Uno se apropia de la obra para hacerla escuchar como uno la escucha.

El compositor es entonces lo/él/la que escucha, y no importa si piensa escuchar la idea musical trascendental, una pieza compuesta por otro o un sonido concreto captado al fragor del mundo. Es compositor(a) porque siente esta necesidad de inscribir su escucha y dirigirla a ti – a *tí*, si desea transmitir la intimidad de la escucha en lugar de simplemente fabricar un público estandarizado. Para poder dirigir su escucha, debe componer su escucha (regenerar sus células, recomponer sus elementos) e inscribirla de manera que sea,

⁴⁴ Polly Watkins. «Articulations. Response to Peter Szendy's *Listen: a history of our ears*», *The Opera Quarterly* Vol. 31, No. 1–2, pp. 145–149; doi: 10.1093/oq/kbv003 Advance Access publication on May 12, 2019.

a su vez, compartible. He ahí, creo, lo que es la escucha destinada: la escucha no puede ser compartida si no es compuesta de manera que tú puedas captarla a su vez.

P.D.: ¿Pero he logrado componer lo que he escuchado de manera que puedas escucharlo tú también?

El oído de Peter Szendy*

Rosalind C. Morris**

** Universidad
de Columbia

Peter Szendy está en mi oído. Escribo estas palabras en un vuelo de Múnich a Nueva York, habiendo conectado mis audífonos al sistema de audio del respaldo del asiento. He seleccionado el mix que lleva por nombre “Classic Hits”, inspirada por mi lectura del breve pero profundo volumen de Szendy, *Hits: Philosophy in the Jukebox*¹. Quiero entender cómo escuchó lo que escuchó. Diana Ross canturrea: “Upside down you’re turning me, you’re giving love instinctively, round and round you’re turning me...”. Una y otra vez. Si hubiera alguna duda sobre la afirmación de Szendy de que el “hit” es esa estructura repetitiva en la que el mercado se canta a sí mismo sobre su propio deseo de sí, se despejaría aquí. Mientras el estribillo de la canción retorna, “round and round, you’re turning me”, su aserción de que el éxito pop es la materialización del impulso de circulación del mercado que reflexivamente se cita a sí mismo encuentra su voz. Esta voz no es la de Peter Szendy, desde luego. Pero tampoco es exactamente la de Diana

41 |

* Traducción de Rodrigo Zamorano.

¹ Peter Szendy, *Tubes: La Philosophie dans le juke-box*, Paris, Minuit, 2008; *Hits: Philosophy in the Jukebox*, trad. Will Bishop, Nueva York, Fordham University Press, 2012. Citado a partir de ahora en el cuerpo del texto en paréntesis con la letra H seguida del número de página.

Ross. O más bien, es la de ella y, citada, la de él, porque también es la de alguien más. Pero al sintetizar así a Szendy, comprimiendo el arco de un argumento que se extiende a lo largo de varios libros y ensayos, me he precipitado.

¿Por qué comenzar aquí, incluso si solo fuera para retornar nuevamente? Digo, con *Hits*. No es propiamente un punto medio en una carrera cuyos numerosos libros y ensayos nos han dado, como escribe Jean-Luc Nancy en el prefacio a *Escucha. Una historia del oído melómano*, una “manera propiamente inédita e *inaudita* [*inouïe*]” de aproximarnos a la cuestión de “la escucha y de la audición”². No obstante, hay una suerte de giro [*turn*] en *Hits*. Mucho más que en trabajos anteriores –que van desde la edición de volúmenes dedicados a compositores modernistas específicos (Emmanuel Nunes, Helmut Lachenmann, György Kurtág, Arnold Schönberg, Georges Aperghis) a las elegantemente breves exploraciones de la escucha, la lectura y las formas técnicamente mediadas de sensación–, *Hits* interroga qué le ocurre a la música y que nos hace la música a nosotros bajo las condiciones del fetichismo de la mercancía y las lógicas del mercado global. Plantea preguntas sobre qué de la música trasciende las jerarquías de lo alto y lo bajo y qué de ella es en realidad del orden de lo trascendente. Esta trascendencia es la fuerza que a la vez les permite a los individuos estar en relación con otros y los hace vulnerables a los procesos de masificación y totalización. Reflexionar sobre estas fuerzas me parece que es una tarea especialmente urgente cuando, a lo largo y ancho del globo y gracias a la globalización, las personas están cada vez más inmersas en una red de mandatos que les solicitan moverse, como uno, al ritmo de la nación, de lo uno, contra lo otro. Buena parte de este mandato llega a través de los medios visuales, pero, como nos muestra Szendy, todo depende del oído.

Entre los principales ejes conceptuales y estéticos, los hilos rojos, por decirlo así, que se tejen a través de los numerosos textos de Szendy, está el de la posesión, el transporte, el éxtasis, la dicha –

² Jean-Luc Nancy, Prefacio: “Ascoltando”, *Peter Szendy, Escucha. Una historia del oído melómano*, trad. José María Pinto, Barcelona, Paidós, 2003 [2001], 11-16, p. 13.

una cierta pérdida de sí. Lo introduciré aquí mediante una cita de *Phantom Limbs: On Musical Bodies*, libro de Szendy publicado en 2002 en francés y recién en 2015 en inglés. Allí, en una posdata titulada “P.S.” —para remarcar lo íntimo de la destinación, como si esta meditación fuera una carta dirigida solo a mí, a ti, a todo alguien— Szendy relata encontrarse en el metro y escuchar tocar a un acordeonista. El acordeonista ha sido interrumpido, tal como lo han sido todos los pasajeros del tren, por un “incidente técnico”. Inicialmente, el músico parece perturbado, no puede hallar su ritmo. Pero a medida que el tren comienza a moverse, escribe Szendy, su vacilante música se vuelve “casi aérea, elástica. Los tres tiempos de su vals son saltos y brincos. Se mueve. [...] Todos somos transportados”³.

El episodio le recuerda a Szendy un episodio similar en los diarios de Kafka, sobre el bailarín Eduardova, que a menudo se presentaba en los tranvías eléctricos de Praga acompañado de violinistas. En su diario, Kafka admite que, si bien la mayoría de las personas encuentra vulgares los espectáculos en el tranvía, a él le parecen bastante agradables (*hübsch*), o al menos este le da esa impresión. Considerando, por otra parte, su célebre antipatía hacia la música y su aversión general a las formas culturales populares, esta momentánea indulgencia hacia los placeres ofrecidos por un espectáculo simplón mientras se encuentra apretado entre otros cuerpos que viajan en el tranvía constituye una sorpresa para muchos lectores de Kafka.

Para Szendy esta escena es icónicamente moderna, e identifica en ella algo particular tanto acerca del momento en el cual Kafka se encontró con Eduardova como de aquel en el cual él, Szendy, escribe. Al mismo tiempo, dice, revela algo sobre “la musicalidad misma”, un fenómeno cuya capacidad antigua y primordial para transportar y atravesar al sujeto es nuevamente redoblada y revelada por el tren eléctrico. Aquí la tecnología no es el final o la superación de la música, sino un nuevo modo de realizar lo que en ella se reitera y quizás incluso lo que permanece extrañamente atemporal.

³ Peter Szendy, *Membres fantômes. Des corps musiciens*, París, Minuit, 2002; *Phantom Limbs: On Musical Bodies*, trad. Will Bishop, Fordham, Fordham University Press, 2015, p. 163. Citado a partir de ahora en el cuerpo del texto en paréntesis con las letras PL seguidas del número de página.

En una nota a pie de este pasaje, Szendy describe la “manera cautivante (*manière saisissante*)” en que György Kurtág musicalizó la escena en su *Kafka-Fragmente* para soprano y violín solo (Op 24, “Szene in der Elektrischen”, 1985) (PL, 193). Al parecer, Szendy siempre está viendo otras cosas porque las está escuchando. Sigo entonces su pista, releendo su posdata mientras escucho el fragmento de Kurtág, o más bien sus fragmentos. Primero escucho en Spotify a Julian Banse y Andras Keller, después a Tony Arnold y Movses Pogossian, luego a Anna Prohaska e Isabelle Faust. Cada vez, algo nuevo entra en mi oído, audible solo porque es y no es familiar. Un suspiro, una nota sostenida más aquí que allá, la sonoridad de una voz, un chillido más o menos centelleante de deleite. Esta recurrencia que no es una repetición le interesa a Szendy mucho más allá del ominoso encuentro en el tranvía/metro. De modo que retorno a su posdata, asediada como está por la escucha de Kafka y también por la de Kurtág. Asediada también por el propio encuentro de Freud con su imagen en la ventana del tren, de donde surgió el concepto de lo ominoso⁴.

Con todos los pasajeros moviéndose en la misma dirección, transportados no solo físicamente sino en el sentido de estar siendo encantados por el músico, Szendy siente algo de lo que el músico de orquesta siente ante el director: el ser conducido, una inmersión en la colectividad unidireccional. Cuando se baja del tren, por lo tanto, experimenta su retorno al mundo cotidiano como una liberación y parece aliviado de que no exista una destinación común entre los muchos cuerpos que momentáneamente han estado unidos en su movimiento hacia adelante. *Phantom Limbs* termina aquí, con una insistencia en la libertad, y dejamos el libro, no poco aliviados, después de haber contemplado la idea de que la música podría tener el poder de operar sobre nosotros a la manera de la hipnosis: moviéndose por debajo y más allá del lenguaje, convocándonos a grupos —de dos o de muchas personas—, grupos que son siempre tanto una fuente de autotranscendencia como un riesgo de pérdida de la autonomía y de atenuación de la capacidad crítica. Szendy nunca asume la primacía de una u otra posibilidad, ni tampoco descarta ninguna

⁴ Sigmund Freud, “Lo ominoso” (1919), *Obras completas*, Vol. 17, trad. José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1992, pp. 215-251.

de ellas. Insiste en la ambigüedad, ambivalencia e inestabilidad fundamentales de la experiencia musical, en cada modalidad, en cada mediación técnica.

Volver por crédito: pistas para escuchar a los animales y los otros

Una vez más, Peter Szendy está en mi oído. O más bien le estoy prestando mi oído. Estoy respondiendo a su inyunción, “escucha”. De hecho, en *Escucha. Una historia del oído melómano*, confiesa que “lo que yo quería oírte escuchar –sí, ¡oírte *escuchar!*–, era *mi escucha*”. Admite que se trata de “[u]n deseo tal vez imposible... la imposibilidad misma”.⁵

El lector familiarizado con Jacques Derrida reconocerá esta frase, “la imposibilidad misma”, de sus escritos sobre el don, y ello porque escuchar, para Szendy, quien se cuenta entre los más consistentes y cuidadosos lectores de Derrida, es un modo de relación hacia y con el otro, con la alteridad⁶. Este endeudamiento, que amenaza con volverse un vínculo y que se vuelve servidumbre en el momento en que uno nombra el don como tal y da voz a la expectativa de un retorno, este endeudamiento está implicado en el idioma “prestar oído”. Esto es lo que aprendí escuchando a Peter Szendy leer la escucha (que aún no es escuchar su escucha). Pero eso es solo el comienzo.

“Prestar oído, como se podría decir, significa, desde luego, tender la oreja; en cierto modo es como imitar interiormente esa movilidad de un órgano [exterior] que muestran algunas especies animales [...] dirigir la atención hacia quien apela a la escucha” (E, 29). También extiende un cierto crédito o confianza al otro. Aquel que presta un oído, aquel que escucha, también asiente al vínculo que tal crédito siempre implica. Hay, entonces, una especie de oscilación en el

⁵ Peter Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001; *Escucha. Una historia del oído melómano*, trad. José María Pinto, Barcelona, Paidós, 2003, p. 22. Citado a partir de ahora en el cuerpo del texto en paréntesis con la letra E seguida del número de página.

⁶ Peter Szendy, junto con Laura Odello y Rodrigo Theze, fue editor del seminario de Derrida *Donner le temps*, II (París, Seuil, 2021).

movimiento que vincula a quien escucha al uno, o más bien al otro, a quien ella o él le presta oído. Cada cual depende del otro de la manera más radical. Esta es la razón por la cual Szendy concluye *Escucha* con un gesto que “toma prestada” o “toma en préstamo” una formulación del texto *L’animal que donc je suis* de Jacques Derrida⁷: “El oyente que soy no es nada, no existe mientras tú no estés aquí. Aquí o en otra parte, no importa, si mi escucha va dirigida a ti. Aquí o en otra parte, no importa, si mi escucha va dirigida a ti. El oyente que yo soy [*que je suis*] solo acude cuando te sigo a ti [*je te suis*], te persigo. No escucharía sin ti, sin ese deseo de escucharte escucharme, a falta de poder escucharme escuchar” (E, 171).

Leyendo estas líneas del “Epílogo” de *Escucha*, noto que desde el comienzo ha habido un animal corriendo a través de las páginas del libro. Quizás un zorro, caminando sigilosamente, casi sin hacer ruido, en la maleza. En cualquier caso, es un animal cuyas orejas poseen esa “movilidad exterior” que Szendy imitaría. Como en *L’animal que donc je suis* de Derrida, el argumento de Szendy hace uso de una doble escucha, un *doble sentido* [*double entendre*]. Se trata de la escucha de la diferencia inaudible del homónimo. Las conjugaciones francesas de “ser” y “seguir” se escriben y se dicen de la misma manera en la primera persona singular. De ahí que uno escriba “que je suis” ya sea que uno quiera decir “que soy” o “que sigo”. Esto se vuelve más accesible en la traducción inglesa, que hace visible y audible la duplicidad del “que je suis”. La traducción, como los arreglos musicales, a menudo hace esto, extrañando y concretizando lo que de otro modo pasaría desapercibido: por sobre todo, la escucha que podría distinguir el doble sentido. ¿O es la audición?

¿A qué sigue el “yo” cuando escucha música? Esta pregunta, como el zorro, corre a lo largo de toda la obra de Szendy. Así, al final de *Escucha*, recurre al archivo de Marcel Duchamp para plantear la pregunta sobre la posible reflexividad del oído. En las cajas de notas del artista encuentra dos aseveraciones: 1. “Se puede mirar ver; no

⁷ Jacques Derrida, *L’animal que donc je suis*, París, Galilée, 2001; *The Animal That Therefore I Am*, trad. David Willis, Nueva York, Fordham University Press, 2008; *El animal que luego estoy siguiendo*, trad. Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel, Madrid, Trotta, 2008.

se puede oír oír”; 2. “Se puede ver mirar. ¿Podemos oír escuchar, oír oler, etc.?” (E, 169-170). Como dice Szendy, las dos preguntas, formuladas con un intervalo de treinta años, no tienen simplemente que ver con una fenomenología diferencial. La relación entre ellas es “abismal” ¿Cómo leerlas entonces? Inicialmente, Szendy nos anima a realizar la lectura de sentido común: “La escucha *en sí* es, pues, *silenciosa*, no se puede oír” (E, 170). Sin embargo, inmediatamente nos llama la atención sobre la diferencia entre las dos formulaciones en las notas de Duchamp, entre el “oír oír” y el “oír escuchar”. La diferencia, sostiene, es la de lo pasivo y lo activo. Pero algo más que la intencionalidad está en juego (E, 170). La diferencia en las notas de Duchamp también es aquella entre una negación y una pregunta. Y esta diferencia se abre a la radical incertidumbre de la escucha, especialmente cuando se contrasta con las prácticas de lo visible. La escucha está siempre sujeta a la duda; ¿otro oye lo que yo oigo? Quizás esta sea la razón por la cual uno comienza, y ciertamente Szendy comienza su libro, con el imperativo: “¡Escucha!”. Y por la que concluye su libro que lleva ese título afirmando: “*Escucharse escuchar* (si fuera posible) sería, en efecto, la primera condición requerida para abrir algo parecido a una escucha crítica. Pero escucharse escuchar, replegar la escucha sobre sí misma y sobre uno mismo, ¿acaso no significa también arriesgarse a no oír nada más de lo que se da a oír? ¿no significa *quedarse sordo*? [...] sería, sin duda, dejar de oír *totalmente*” (E, 171).

De modo que Szendy nos ha dado entonces una especie de simetría asimétrica: por un lado, un poder completamente acrítico de sí que asume que sus dictados serán oídos y realizados, uno que trata al otro como el puro eco de sí mismo; un poder narcisista incapaz de imaginar que el silencio del otro es algo más que acatamiento, el consentimiento del gobernado. Por el otro lado, una reflexividad crítica tan enfocada hacia lo interior que no puede evitar ser arrastrada a una aniquiladora puesta en abismo de la autoconciencia. En uno u otro extremo de este par oposicional, entonces, hay una no escucha, una “sordera” para con el otro. Esta es la razón por la cual la inserción de Szendy del “te” en la fórmula derridiana “que je suis” es tan importante. Es el otro a quien uno sigue, es el otro que es yo. Por consiguiente, en un gesto que resuena con *Ser singular plural* de Jean-Luc Nancy, Szendy concluye insistiendo en que “No somos, pues, una comunidad de oyentes a la escucha de un mismo objeto que podría reunirnos [...] Somos una adición infinita

de singularidades, cada una de las cuales quiere hacerse oír oír [...] No escuchamos *como un solo cuerpo*: somos *dos* y (en consecuencia) siempre uno más” (E, 172)⁸.

Una vez más, dos: o el uno, nuevamente

El repudio de Szendy a la idea de que el cuerpo, como locus de la experiencia sensorial y escena de la subjetividad, constituye el cimiento de la subjetividad y la identidad, contraponiéndose así a las fuerzas que lo trascienden, se le oponen y también lo vinculan con otros, atraviesa el conjunto de su obra. Toma impulso y adquiere la categoría de tema en *Phantom Limbs*, donde Szendy discute la transformación corporal de quien aprende a tocar un instrumento imitando los gestos, las posturas, los movimientos y las respuestas de un profesor o de otro intérprete. Asimila esta relación mimética a una especie de telepatía:

Quando estoy en el teclado, “yo” encarno [...], cuando los cuerpos se apoyan los unos en los otros —el cuerpo resonante y multiplicador del instrumento, pero también los cuerpos de todos quienes habrán dejado sus huellas en la claviatura— “yo” ya estaré expuesto al público. “Yo” ya seré, en el contacto cuerpo a cuerpo, una *formación grupal de dos miembros*. (PL, 158)

Esta lectura de la mimesis corporal como algo parecido a una comunicación —o telestesia— le debe algo a la teoría de los grupos de Freud en *Psicología de las masas y análisis del yo*. Allí Freud postula una comunicación primordial, presignificante: algo inmediato, más allá o anterior al lenguaje, algo que encuentra su huella en la conducción musical, con la orquesta siguiendo a su líder *en masse*, por decirlo así. Si para Freud es posible acceder al problema de la masa a través de la analogía con el individuo, Szendy propone que este fenómeno social es irreductiblemente plural, pero también que es anticipado, *in nucleo*, en el simple aprendizaje de un instrumento por un cuerpo aparentemente único, que es impresionado, marcado

⁸ Jean-Luc Nancy, *Ser singular plural*, trad. Antonio Tude-
la Sancho, Madrid, Arena Libros, 2006 [1996].

y orientado por los muchos gestos previos de otros. Escribe: “algo del público y del efecto dominó de las magnetizaciones estaba *ya* operando en las composiciones singulares” descritas por Diderot y Marie Jaëll, y realizadas en el “cuerpo teclado” de Diderot o en la “multitud de dedos” de Liszt (PL, 157). Alguien como Szendy, que puede “oír las *digitaciones*” de Couperin, puede también distinguir lo que acontece “en la formación de las desviaciones más ínfimas de órgano a órgano, en la capacidad de invención que funciona en medio de los más ínfimos contactos de un cuerpo con otro” (PL, 157). Alguien como Szendy, que puede maravillarse por el interés de Carl Philipp Emanuel Bach por el pulgar (PL, 157), también puede elogiar la resistencia de Thelonius Monk al “devenir lenguaje” de su idioma y maravillarse ante los esfuerzos de Helmut Lachenmann por desplazar la canción con la “energética” mecanicidad de la producción musical (PL, 158-160). Muchos de nosotros no podemos sino seguirlo.

Con esta fantástica imagen del corpus como multitud –siendo la multitud aquí inseparable de la mano y estando asediada por figuras de combate (de la variedad mano a mano)– y con la posibilidad de un grupo solo de dos, nos enfrentamos al espectro de una asocialidad radical en el corazón mismo de la sociedad. Ya que el grupo de dos, y la identificación extrema que tiene lugar al interior de su estructura siempre jerárquica, corre el riesgo de dar paso a formas de dominación por el uno y de subordinación a él, ya se trate del director o del líder. De hecho, la teoría del buen grupo de Freud, cuyas figuras incluyen la escuela y el ejército (diferenciadas de las turbas que tanto preocuparon a la criminología y la psicología francesas tras el Terror, y las cada vez más numerosas clases bajas urbanas), es finalmente una teoría del líder bueno e invariablemente patriarcal⁹. Según este análisis, la identificación con ese buen líder es el mecanismo mediante el cual se supera la envidia mutua y la agresividad que de otro modo infectarían las relaciones entre pares. En 1921

⁹ Para mayores consideraciones sobre este problema, véase Rosalind C. Morris, “The Lessons of an Absent Teacher: Freud’s *Massenpsychologie und Ich-analyse*, and the Losses of White Melancholia in South Africa and the United States”, *Más allá de la psicología social*, eds. David Pavón-Cuéllar, Betty Fuks y Paola Mieli,

México, Paradiso, 2023 (Volumen conmemorativo del centenario de la primera edición de *Psicología de las masas y análisis del yo* de Freud).

(la fecha de publicación del ensayo), cuando los ejércitos alemanes estaban prácticamente suspendidos por las condiciones del Tratado de Versalles, Freud aún podía imaginar al ejército como un buen grupo y ver esta identificación con “der Führer” como una fuerza propiciatoria.

Pero nosotros no podemos. Ni tampoco podría hacerlo cualquier teórico de la multitud que escriba después de las guerras totales y la consolidación de formas estatales totalitarias tras la Segunda Guerra Mundial. De modo que no constituirá una sorpresa que este interés en el director como líder y en todo el problema del líder en relación con la multitud regrese en la discusión de Szendy sobre la música masificada, es decir la “música pop”, en el libro *Hits*. Allí, el problema del himno –la forma canción del eslogan, del militarismo y de la unidad nacional– reaparece en un registro íntimo, como el “himno íntimo del capital”.

A *Hits* le interesa, en primer lugar, lo que nos posee, las canciones que no podemos sacar de nuestros oídos, que parecen tocarnos más de lo que nosotros las tocamos a ellas, para tomar en préstamo una formulación de Siegfried Kracauer en su discusión de este fenómeno en un texto de 1930.¹⁰ Szendy las llama “canciones pegajosas” [*earworms*]. En ese contexto, aborda las reflexiones de Elías Canetti sobre la masa y sobre la relación entre lo que une a la masa como unidad nacional o supranacional y la orquestación íntima de las subjetividades individuales al servicio del mercado. En *Hits*, la cuestión de su posible interrelación se plantea en el movimiento entre “All for You” de Janet Jackson y la “Oda a la alegría” de Ludwig van Beethoven. Difícilmente sea posible imaginar una brecha más insalvable que aquella entre Jackson y Beethoven, y sin embargo Szendy encuentra la razón para yuxtaponerlos cuando pregunta: ¿cuál es la relación entre la trémula intensidad que se apodera de un individuo que canta o toca un himno cuando ella o él está inmerso en el cuerpo total del público de un estadio o cuando forma parte de un desfile, y la extasiada (aunque a veces irritante) sensación de sentir

¹⁰ Siegfried Kracauer, *Los empleados*, trad. Miguel Vedda, Barcelona, Gedisa, 2008 [1930], p. 177.

una canción pop que se reproduce a sí misma una y otra vez en nuestra cabeza? ¿Es este estado de posesión, inmersión u olvido que la música parece posibilitar una vulnerabilidad al liderazgo o una necesidad de él, de una orden direccional, de una renuncia a otras diferencias – de ser, de afecto, de itinerario?

Esta pregunta, que regresa una y otra vez en el trabajo de Szendy, surge de manera más explícita en su tratamiento del filme *Prova d'orchestra* (1978) de Fellini, supuestamente basado en *Masa y poder* de Canetti. Cuando llegamos a la película de Fellini en *Hits*, ya hemos atravesado con ligereza y a la velocidad de la luz el terreno de Boris Vian (letrista de “The Hit”) y Mick Jagger (“Satisfaction”); hemos pasado de la novena sinfonía de Beethoven a la primera de Mahler con Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y Søren Kierkegaard como guías. Nos hemos encontrado con John Travolta cantando en *Saturday Night Fever* y hemos escuchado a Roberta Flack canturrear “Killing Me Softly with His Song”. Hemos oído los “himnos íntimos del capitalismo” y luego las canciones significantes de la culpa. “I Will Survive” de Gloria Gaynor ha dado paso a *M* de Fritz Lang, en la cual la melodía que M (Peter Lorre) silba –la de “Hall of the Mountain King” de Edvard Grieg– hará que la multitud, la turba linchadora, lo identifique.

Como en todos los trabajos de Szendy, es difícil transmitir las profundidades vertiginosas y el rango omniabarcador de las referencias en *Hits*, que incluyen no solo repertorios clásicos y música de vanguardia, sino películas y todo tipo de materiales culturales occidentales. Pero si seguimos sus notas, una por una, como el director en la película de Fellini exhorta a sus músicos en huelga a hacer tras la muerte de su arpista (H, 101), tendremos que seguir volviendo al problema del líder, la multitud, lo popular, y no solo la música pop sino también el populismo, a la experiencia no solo de ser más que uno, sino de ser uno con los muchos, una experiencia que puede a veces implicar la ilusión de una relación amorosa en la cual solo hay dos, dos como uno.

Fue esta ilusión del dos la que Lacan llamó feticista cuando, releyendo a Freud, sostuvo que las relaciones sociales son siempre relaciones de lo tercero, de tres y más, con lo tercero nombrando esa socialidad abstracta que se extiende en el tiempo tanto hacia atrás como hacia adelante. Este análisis lacaniano es también una

interpretación de la socialidad como necesariamente basada en el lenguaje, como simbólica. Es el orden de la ley, de la prohibición, y nace de la capacidad de negación¹¹. Bien podríamos preguntar si la música es capaz de negación o si sus silencios e intervalos requieren, en cambio, algún pensamiento del otro más allá de la negación. ¿Se relaciona quizás su capacidad de negación con su capacidad de sumergir a quien escucha en un cuerpo plural que, no obstante, se siente como el otro singular del uno que oye el llamado, el paso [*drum-beat*], la seducción de la música? Szendy quiere que recordemos que la escucha musical es una de las formas o modos de la experiencia en que la socialidad se ve tentada por una experiencia del estar juntos que excede el lenguaje y que aparece o se siente como si fuera del orden del dos, de muchos dobles. Esta experiencia es el núcleo de una posibilidad ambivalente, una que siempre puede ocurrir de uno u otro modo: trascendencia o masificación, éxtasis o indiferencia letal, júbilo u odio. Y si lo leo o lo oigo correctamente, Szendy nos está diciendo que esta ambivalencia es lo que posibilita esa inversión entre estética y política, y de hecho la estetización de la política en el fascismo sobre la cual Walter Benjamin escribió con tanta aprensión. Pero si este es su “mensaje”, apenas es susurrado. Y tal vez es el mío. En este contexto, no puedo evitar recordar las extraordinarias últimas líneas de *El hombre invisible* de Ralph Ellison: “¿Quién sabe si en las frecuencias más bajas no hablo por ustedes?”¹². Si oigo a Szendy hablar de la estética política de la música es en parte porque me oigo a mí misma en sus palabras. También esto es parte de la dificultad de escuchar críticamente, el hecho de que a menudo una es tentada por el propio eco.

¹¹ Sobre la teoría del fetiche de Lacan, véase mi “After de Brosses: Fetishism, Translation, Comparativism, Critique”, Rosalind C. Morris y Daniel H. Leonard, *The Returns of Fetishism: Charles de Brosses and the Afterlives of an Idea*, Chicago, University of Chicago Press, 2017, 133-320, especialmente pp. 220-240.

¹² Ralph Ellison, *El hombre invisible*, trad. Andrés Bosch, Barcelona, Lumen, 1966 [1952].

Una marcha y otros tiempos

¿Hay una relación entre el eco proyectado del narcisismo, la voz masificada del eslogan y la voz que reclama representatividad? ¿Y cuándo la voz representativa es también la voz que lidera? Estas preguntas, sugeridas en la lectura del tratamiento que Fellini hace de Canetti, regresan en la lectura que realiza Szendy del cuento de Kafka “Josefine, la cantante, o el pueblo de los ratones” [*Josefine die Sängerin, oder das Volk der Mäuse*]. A este enigmático y muy comentado relato Szendy dedica un capítulo fundamental de *Hits*.

En el párrafo inicial del cuento de Kafka, nos encontramos con un personaje que es el único entre la multitud de tipos indiferenciados que entiende el “poder del canto” (*die Macht des Gesanges*). Sin embargo, se trata de una cantante cuya voz es descrita como mero “chillido” (*pfeifen*). Su voz es banal y trivial, escribe Szendy, citando el “dieses Nichts an Stimme” (“esa nada en cuanto a voz”) de Kafka. Ahora bien, pese a que su talento no tiene nada de excepcional, el pueblo de los ratones escucha a Josefine. Sin embargo, esta escucha inexplicablemente encantada los distrae de sus actividades pragmáticas y cotidianas en pos de la supervivencia. Pero gracias al canto de Josefine —espectacularmente presentado, pero musicalmente banal— el pueblo ratón está en aprietos desesperados de manera tan permanente que de otro modo no se permitiría los placeres transportadores de la música, para que no los haga pensar en tierras y experiencias distantes. “La música”, escribe Szendy, “es descrita como si contuviera una amenaza, como si fuera capaz de desconectar irremediabilmente la preciosa capacidad que este esforzado pueblo tiene para arreglárselas con poco” (H, 121).

Pero ¿qué tipo de amenaza es esta? Szendy señala que el canto de Josefine no le otorga al pueblo ninguna fuerza particular, “dado que, de un modo u otro, se salvan a sí mismos”. Y sin embargo, “[e]l narrador [también un ratón] no está lejos de sugerir aquí que sería incluso la aflicción misma del pueblo lo que le confiere a Josefine una voz” (H, 125). En este punto, la lectura de Szendy va a contrapelo de buena parte de la crítica de Kafka, que asume que el autor “no musical” por confesión propia habría producido un significativo autorreferencial desplazado en el personaje de Josefine, una marginada [*outsider*] interna, que solo usa el lenguaje de la multitud pero que alcanza un renombre excepcional, únicamente para desaparecer

de la vida y el recuerdo del pueblo ratón salvo como un vago referente en sus leyendas. Para muchos, se trata o bien de una alegoría del artista como tal o bien de un relato que cuestiona la relación de los sujetos judíos con los Estados seculares-cristianos en los cuales residían en la Europa finisecular, donde la condición de posibilidad de que fueran tolerados por los poderes locales era cierto silencio sobre sus propios intereses, ya fuera en el modo de la asimilación o en la devoción a una existencia enclavada sostenida por la actividad mercantil.

Tanto como una historia sobre la voz de Josefine, entonces, el cuento de Kafka ha sido leído como un relato sobre el silencio. Especialmente tras la publicación de *Maus* de Art Spiegelman, ha sido tratado como una alegoría de la quiescencia del pueblo ratón ante sus opresores¹³. Szendy nos haría leer la historia más allá de esta reducción etnohistórica. Además de la alegoría del predicamento judío en la falsa calma de entreguerras, se ve “tentado a leer una alegoría de los *hits* que pueblan nuestro paisaje musical”. Ya que los *hits* poseen “un efecto propio, que queda como misterio. Lo que [el cuento] en efecto tal vez indica, no obstante, es algo sobre quienes, como nosotros, son completamente conmovidos y profundamente perturbados por la inexplicable efectividad de la banalidad como tal”. Y concluye: “Puede que esto diga algo sobre nuestros tiempos y sobre la relación con el tiempo” (H, 124). El reporte de Hannah Arendt sobre Eichmann casi es audible en los márgenes de su texto¹⁴. Szendy no lo cita, creyendo, quizás, que no todo debe ser dicho, o tal vez que la repetición de algunas frases solo puede impacarnos al modo de un eslogan. No obstante, el dicho mismo puede ser considerado.

Es bien sabido que Kafka se crió y fue influenciado por el discurso en lengua alemana y todavía clasicista de su época, que propagaba ideas estereotípicas sobre los judíos y las mujeres como particular-

¹³ Art Spiegelman declaró haber oído a Josefine “tara-reando” en su oído antes de decidirse a crear *Maus* como un relato sobre los judíos polacos que sobrevivieron y que no sobrevivieron al gueto. Véase Michael G. Levine, *Belated Witness: Literature, Testimony and the Question of Holocaust Survival*, Stanford, Stanford University Press, 2006, p. 22.

¹⁴ Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén*, trad. Carlos Ribalta, Barcelona, DeBolsillo, 2008 [1963].

mente incapaces de alcanzar el genio musical o en realidad cualquier tipo de genio artístico. Kafka heredó, combatió y —muchos críticos sostienen— introyectó buena parte del antisemitismo que atribuía tanto a las mujeres como a los judíos una sensualidad excesiva y un desarraigo lingüístico, lo que Richard Wagner condenó como la irreductible “extranjería” del “judaísmo en la música”¹⁵. La expresión usada para el alemán con inflexiones de yidis de la época de Kafka era *mauscheln*, que, como explica Marx Anderson, se refería al alemán de Moisés pero que cargaba también la insinuación de duplicidad¹⁶. Incluso judíos convertidos como Karl Kraus y Otto Weininger compartían esta sospecha, que incluía las trilladas acusaciones de deslealtad y egoísmo mercantil. Aproximadamente por la misma fecha en que Kafka estaba declarando su propia no musicalidad, su amigo Karl Kraus afirmaba que la extranjería de los judíos era audible en el “sonsonete” del alemán con influencias yidis, y describía “el tono cantarín con que [los judíos] atienden y comentan sus negocios [...] es ese tono tan simpático que acompaña al rodar del dinero y cae tan bien”¹⁷. El objetivo de Anderson al rememorar este doloroso linaje de antisemitismo incluso entre los judíos es desenterrar una posibilidad secreta en la narrativa de Kafka; a saber, que es precisamente lo inocuo de Josefine, su no poseer las características que el clasicismo alemán asociaba con el genio, lo que permitió que el pueblo ratón alcanzara su voz colectiva aunque no propiamente unificada: “Un personaje musical en el sentido de genio masculino de Weininger los habría abrumado, mientras que el ‘talento’ casi inexistente de Josefine permite la preservación de la tradición musical del pueblo ratón, que ha sobrevivido a lo largo de la historia ‘en leyendas y algunas canciones’”¹⁸.

Anderson insiste en el “casi” de la nada de Josefine, contra los argumentos de Margot Norris y otros según los cuales su voz es “mera

¹⁵ Richard Wagner, *El judaísmo en la música*, introducción, traducción y notas Rosa Sala Rose, Madrid, Hermda Editores, 2013, p. 48.

¹⁶ Mark M. Anderson, *Kafka's Clothes: Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 205.

¹⁷ Karl Kraus, “Er ist doch ä Jud”, *Die Fackel* 386 (oct. 1913): 1-8, p. 3; “Aun así es judío”, *Escritos*, ed. y trad. José Luis Arántegui, Madrid, Visor/La balsa de la Medusa, 1990, 97-102, p. 98. Citado en Mark M. Anderson, *Kafka's Clothes*, op. cit., p. 203.

¹⁸ Mark M. Anderson, *Kafka's Clothes*, op. cit., p. 212.

huella, la presencia de una ausencia”¹⁹. Con esto apunta a redimir a aquella cuya canción permite lo colectivo, que de otro modo carece de una voz representativa y ciertamente de un genio cultural. Escrito en el momento de la reunificación alemana, es decir, en un momento de cuestionamiento de la historia del nacionalismo alemán, el texto de Anderson ofrece una imagen onírica de posibilidades democráticas. Pero en nuestra época, el momento del resurgimiento de los nacionalismos —nacionalismos que a menudo comparten el carácter virulentamente racial y antiextranjeros con sus precursores de comienzos del siglo XX, posteriores a Weimar—, la problematización de Szendy de la voz de Josefine y del silencio del pueblo ratón adquiere una renovada importancia.

¿Por qué chillaba Josefine, como Kafka querría que creyéramos? ¿Y qué significaba su chillido? Las congregaciones masivas son, desde luego, escenas en las que la música a menudo es “transmitida” [*“piped in”*], con lo cual queremos decir que no hay una performance “en vivo”, ninguna presencia real en la voz que llega como un despacho electrónico desde algún otro lugar. Invariablemente, esta música transmitida es tan banal como el canto de Josefine, aunque a veces arrastra a las personas a un delirante abandono.

Lo que está en juego aquí es la comprensión de la voz: como *langue* o *parole*, como decir o cantar. Pero esto solo lleva a la pregunta adicional de si la canción es siempre voz. ¿No hay también una “canción sin palabras”? ¿Y es posible que el “chillido” de Josefine sea eso? El compositor Martin Bresnick, quien, al igual que muchos otros, lee la fábula de Kafka como una alegoría del artista, y específicamente de la “diva” de la ópera, compuso una obra para vibráfono y violín que lleva por título “Songs of the Mouse People”²⁰. Si bien se organiza en torno a cinco líneas “encontradas” en la traducción al inglés del cuento de Kafka, la composición no incluye cantantes ni tiene libreto.²¹ En esta obra, el jugueteón contrapunto entre las

¹⁹ Margot Norris, *Beasts of the Modern Imagination. Darwin, Nietzsche, Kafka, Ernst, and Lawrence*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1985, pp. 130-131.

²⁰ Para performances ejemplares de esta obra, véanse <https://www.youtube.com/watch?v=Ot9EVfT08Hs>; y <https://www.youtube.com/watch?v=PaUS0cs6HaQ>

²¹ Bresnick ha enumerado estas frases del siguiente modo: 1) Common squeaking made apparent by its delicacy; 2) That peace we yearn for; 3) Every disturbance is an opportunity; 4) A thousand pairs of shoulders under the burden actually meant for one; 5) Laughter stops when we see Josephine.

redondas notas de campana del vibráfono y el más estridente arco del violín sugiere una suerte de juego del gato y el ratón. Más de una década después, sin embargo, Bresnick escribió otra obra inspirada en la misma historia, esta vez una *passacaglia* sobre los temas anteriores titulada “Josephine, the Singer”. Esta pieza posterior, que tampoco incluye palabras, está compuesta únicamente para violín solo²², que parte con el arco arrastrándose lentamente a lo largo de las cuerdas en un monótono *drone* que parece plantear la pregunta de Kafka mucho más directamente: ¿por qué escuchar este chirrido? ¿Que lleva a las personas a someterse incluso cuando el cantante solo tiene banalidades para ofrecer? ¿Es acaso lo que las atrae la experiencia extática de ser como uno cuando escuchan?

Szendy señala que el canto de Josefina reduce a las personas a la infantilidad o revela esta cualidad en ellos, mientras que al mismo tiempo los hace parecer “prematuramente viejos” (H, 126). Y esta oscilación entre infancia y vejez, dice, es lo que constituye la esencia o el modo temporal de la emergencia del colectivo como un “nosotros”. “Este es el tiempo que nos permite volvernos *nosotros*, un solo pueblo, unido en torno a una nada en cuanto a voz” (H, 127). Prosigue Szendy: “El discanto josefiniano sería así el himno nacional que une a este pueblo. Sería su *voz*, pero en la forma de una ‘nada en cuanto a voz’. Y de un himno a nada” (H, 129). Queda por explicar cómo el nosotros asume su carácter “nacional”, pero resulta claro que la definición del cuerpo nacional está determinada como un oír-juntos. No es accidental en este contexto que tanto el alemán como el yidis, de manera casi única entre las “lenguas nacionales”, definan la pertenencia nacional como la condición de ser oído: “gehören”.

571

Han escuchado esto antes: el Estado de la voz

Es una perogrullada de las democracias liberales –Estados capitalistas con sistemas electorales– que prometan a cada individuo la oportunidad de “tener una voz”. Y si bien las elecciones, especialmente en los sistemas mayoritarios, a menudo generan declaraciones

²² Martin Bresnick, *Josephine, the Singer, for solo violin*, Nueva York, Carl Fischer, 2012.

relativas a que el pueblo ha hablado (incluso cuando las mayorías no votan o no son coherentes en sus decisiones), esta promesa de que cada individuo tendrá una voz efectivamente garantiza que su voz alcanzará coherencia en cuanto voz del pueblo. Aquí es donde surge la cuestión del líder populista, ya que ese líder generalmente asegura hablar con la voz del pueblo y, de hecho, dice prestarle su lengua al pueblo para que éste se vuelva audible. ¿Para quiénes será audible? Si el análisis de Szendy nos ayuda a entender esta situación, como creo que lo hace, la hará audible para ellos mismos. Eso es lo que significa cantar “nosotros”, ya sea en la forma del himno nacional o del himno al capitalismo. Pero este “nosotros” es siempre también cantado por un “yo”. Y si este “yo” oye al otro cantar, oye a ese otro “yo” cantar “nosotros”. Entendido así, “nosotros” es siempre, en parte, una cámara de eco, no oye al otro como tal.

Tratando de escuchar la escucha de Szendy, recurro al cuento póstumo de Kafka “El silencio de las sirenas”. En unos pocos párrafos como de fábula, Kafka nos presenta a las sirenas como criaturas que “tienen un arma aún más terrible que su canto, a saber: su silencio”²³. Queda sin respuesta si esta arma es usada deliberadamente o no. Pero por alguna razón, mientras Ulises pasa amarrado al mástil de su nave y confiadamente cerrado sobre sí mismo, ellas no cantan. La traducción al inglés de Stanley Corngold dice de ellas que “olvidaron cantar” [*forget to sing*], pero el alemán dice algo más profundo: que la visión de Ulises las hizo “olvidar todo canto” [*sie allen Gesang vergessan ließ*]. El narrador de Kafka especula que esto puede deberse a que quedaron encantadas por el “fulgor” de los ojos de Ulises, en los que se expresaba su júbilo. Este júbilo es inseparable de su “orgullo”, ya que él cree haberse inmunizado contra ellas tapando sus oídos con “un poco de cera”, cuando, como el narrador nos recuerda, todo el mundo sabe que la canción de las sirenas habría penetrado cualquier barrera. Embelesado con su propio orgullo, Ulises confunde entonces el silencio de las sirenas con no oír su canción.

²³ Franz Kafka, “El silencio de las sirenas”, *Relatos completos*, trad. Francisco Zanutigh Núñez, Nélica Mendilaharsu de Machain y Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Losada, 2006, 511-512, p. 511.

Leída hoy, tras la consideración de la teoría de la subalternidad de las así llamadas “voces no escuchadas” y el problema del discurso minoritario, el cuento de Kafka parece plantear toda la problemática de lo que significa tomar conciencia del silencio de algún otro o del otro, más allá de la cuestión de la complicidad²⁴. Hace un siglo, el narrador de Kafka señalaba que si las sirenas hubieran sido seres concientes habrían sido aniquiladas por esta indiferencia. Sin embargo, carente de conciencia y ciertamente de autoconciencia, “Ulises escapó de ellas”. La sugerencia de Kafka, que no ha perdido nada de su pertinencia, es que el poder se caracteriza por esta creencia en que tiene éxito en virtud de sus propias acciones antes que por la quiescencia de aquellos a quienes domina. De hecho, su arrogancia consiste en esta fantasía de una identidad autogenerativa y soberana. No entiende que depende de otros y, por ende, pasa por alto las contradicciones a las cuales está sujeto. Pero de igual manera, y quizás más misteriosamente, quienes consienten no están al tanto de sus propios poderes determinantes. Uno podría decir, y podría imaginar a Szendy diciendo, que son sordos a su propio silencio.

Este tema, el de la enigmática dependencia del poder del secreto de sus operaciones y el silencio de sus sujetos, obsesionaba a Kafka y reaparece a lo largo de su obra, de modo más célebre en *El juicio*. En otro relato breve y relacionado, “Sobre la cuestión de las leyes”, el narrador de Kafka considera las razones para el gobierno de la nobleza y las leyes antiguas con las que ésta ejerce el poder²⁵. El narrador presenta su problema de la siguiente manera: “nosotros, la gente del pueblo”, que hemos investigado las leyes, podríamos tener que confrontar el hecho de que éstas, las leyes, “a lo mejor no existen”. La aniquilación política y existencial que ocurriría si se demostrara la no existencia de las leyes parece asegurar la quiescencia de “la gente del pueblo”, que se divide entre quienes creen que “es ley lo que hace la nobleza” y quienes son partidarios de una voluntad popular.

²⁴ Los textos clave en esta voluminosa literatura incluyen buena parte de lo que se ha escrito bajo la rúbrica de los “estudios subalternos”, pero especialmente: Ranajit Guha, *The Small Voice of History: Selected Essays*, ed. Partha Chatterjee, Hyderabad, Orient Blackswan, 2010; y Gayatri Chakravorty Spivak, *¿Pueden hablar los subalternos?*, ed. y trad. Manuel Asensi Pérez, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009 [1988]. Otra veta crítica dedicada a la problemática del

discurso minoritario está inspirada y representada por Gilles Deleuze y Félix Guattari, Kafka. Por una literatura menor, trad. Jorge Aguilar Mora, México, Era, 1990 [1975].

²⁵ Franz Kafka, “Sobre la cuestión de las leyes”, *Relatos completos*, op. cit., 531-533.

Todos están movidos por la necesidad de mayores investigaciones sobre las leyes y la creencia en que, en algún momento futuro, estas investigaciones demostrarán ser suficiente, momento en el cual “las leyes serán del pueblo, prescindiendo de la nobleza”. Esta anticipación de la emancipación y de hecho de la igualdad radical no supone odio por la nobleza, insiste el narrador, “se trata más bien de que nos odiamos a nosotros mismos porque todavía no nos hemos hecho dignos de las leyes”. Explicando este odio de sí, el narrador concluye con un gesto reflexivo: “La única legislación visible, sobre la cual no caben dudas, la que nos ha sido impuesta, es la nobleza, ¿y por esta legislación nos la vamos a jugar?”.

Existe cierta afinidad entre la concepción del poder político en Kafka y la de Ismael, el personaje de Melville. Y no es casual que Szendy sea un lector tan ávido del autor de *Moby Dick*, a quien describe como una de las varias voces autorales que lo acompañan desde la infancia. Uno podría decir que, para Melville, al igual que para Kafka, la cuestión de la Ley, en tanto opuesta a las leyes, es la de una voz que habla desde otro lugar, ordenando a quien oye que escuche y más, que oiga y por ende que obedezca, que ponga en acto lo dicho de modo que ya no exista una brecha entre la palabra y el mundo. Si esta voz llama al oído, tal vez sea escamoteada, eludida o al menos abordada a través de la lectura. O eso nos haría considerar Szendy. Y como con “Josefine” de Kafka, la lectura dependerá del tiempo en que se lea, ya que, como dice Szendy, todo texto es también una alegoría de los tiempos (de la lectura).

Cuestión de segundos: lecturas de los tiempos

Como el narrador de distintos cuentos de Kafka, el Ismael de Melville le ofrece a sus lectores una narrativa enmarcada en la cual los acontecimientos que se desarrollarán son, por decirlo así, vaticinados: anticipados como propósito y fin de la narración misma. Ahora bien, esta apertura premonitoria no resta ni un poco de su carácter enigmático a la historia. ¿Por qué, de hecho, las cosas suceden como suceden? ¿Por qué las personas siguen caminos que parecen tan inevitablemente trágicos? Si la tragedia antigua atribuía esta fuerza compulsiva a los dioses o al destino, la prosa novelística moderna seculariza y politiza la cuestión. De modo que Ismael se pregunta si el poder radica en el líder —conductor, comandante o

capitán— o en quienes lo siguen. Tempranamente en *Moby Dick*, declara que “[d]e manera semejante, las comunidades guían a sus jefes en muchas otras cosas, aunque los jefes ni siquiera lo sospechen”²⁶.

Ismael, cuyo tocayo del Antiguo Testamento es a la vez el descendiente de Abraham y el hijo exiliado por Dios, solo puede comprender sus aventuras en la búsqueda de la gran ballena blanca como una suerte de destino, una parte asignada a él por esos incomprensibles “directores de escena que son los Hados”. ¿Por qué más se uniría a la alocada expedición ballenera de Ahab, condenada al fracaso? En un esfuerzo por describir este predicamento y ubicarlo en el tiempo, Ismael imagina un programa compuesto por tres líneas: “Gran lucha electoral por la Presidencia de Estados Unidos”; “Un individuo de nombre Ismael viaja en un ballenero”; y por último, “Sangrienta batalla en Afganistán”²⁷.

La *mise-en-scene* aquí es una *mise-en-temps*, una suerte de temporalización, para tomar en préstamo el término de Derrida. Szendy nos recuerda el afiche leído por Ismael, y luego por nosotros, de una manera que nos inserta en el tiempo imaginal del personaje. Desde la perspectiva de la narrativa total y su cierre final, lo que lee parecería una profecía. Además, Szendy, leyendo este texto nuevamente tras el 11 de septiembre de 2001, no puede evitar sentir la resonancia entre lo que lee en la novela de Melville y lo que lee en los medios masivos de su propio momento: “la historia misma de *Moby Dick* es presentada como contenido, es decir, incluida entre los dos acontecimientos del afiche que acabamos de ver. *La historia de Moby Dick sería así a su vez como dos hitos de la historia reciente*”²⁸.

Releyendo, el texto (el de Melville, pero también el de Szendy) regresa, pero no exactamente como su propio doble. ¿Cuál es la naturaleza de un texto que lee el futuro como un acontecimiento que, en retrospectiva, parece destinado, parece ya haber sido escrito?

²⁶ Herman Melville, *Moby Dick*, trad. Enrique Pezzoni, Barcelona, Penguin Clásicos, 2015 [1851], p. 60.

²⁷ Ibid.

²⁸ Peter Szendy, *Les Prophéties du texte-Léviathan. Lire selon Melville*, París, Minuit, 2004; *Prophecies of Leviathan: Reading Past Melville*, trad. Gil Anidjar, Nueva

York, Fordham University Press, 2010, pp. 4-5, énfasis añadido. Citado a partir de ahora en el cuerpo del texto en paréntesis con la letra P seguida del número de página.

Prophecies of Leviathan es una exploración precisamente de esta pregunta. Con respecto a la novela de Melville, también es una historia sobre retornos y sobre el deseo de retorno, pero especialmente los retornos de y por venganza, la más violenta de las reciprocidades, que redobla la violencia pero que nunca logra negarla. En aquel momento, el de la escritura de Szendy y por ende de su relectura, la novela de Melville le pareció a muchas personas una descripción de la primera década del nuevo milenio, en la cual guerras de venganza se desarrollaron a partir de un acontecimiento (el 11 de septiembre de 2001) cuyos poderes interruptivos estaban constantemente en cuestión. No estaba claro si esa fecha marcaba una repetición y, de ser así, de qué (¿volvía a poner en escena el bombardeo de las embajadas en Kenia y/o inauguraba otra guerra como la primera Guerra del Golfo?).

No obstante, pese a la más que ominosa resonancia entre los momentos de *Moby Dick* de Melville y la “Sangrienta batalla en Afganistán” de su propio tiempo, Szendy no convierte *Moby Dick* en una profecía de la vengativa guerra de la administración Bush (no comenzará con las “ideas abiertamente políticas” de Melville, plasmadas por ejemplo en *White-Jacket* o *Billy Budd*) (P, 6). Al contrario:

no se trata, para mí, de demostrarles que existe aquí una profecía cumplida como tal (Melville no ha predicho nada en este sentido, ni la elección *in extremis* de George Bush Jr., ni el Afganistán de los talibanes, ni todas las tragedias que se desarrollan ante nuestros ojos en este mismo momento). Se trata, más bien, de pensar un tipo de *profeticidad* [*prophéticité*] que, en la lectura, resta por venir como una posibilidad abierta, quizás como el futuro mismo. Como una promesa, o mejor: una *profecía de profecía*. Diferida (P, 5).

Leyendo este pasaje introductorio de *Prophecies of Leviathan*, es difícil para mí no recordar la escena que, para tantos, constituyó el preludio de estas tragedias “que se desarrollan ante nuestros ojos”. En dicha escena, George Bush Jr. se encuentra leyéndole un libro a un grupo de niños cuando agentes de seguridad se le acercan y susurran en su oído las noticias del ataque al World Trade Center, el Pentágono y otros lugares de Estados Unidos. Pero como varios observadores prontamente notaron, el presidente estadounidense solo estaba sosteniendo el libro, que de hecho estaba al revés. No estaba leyendo. Aun así, lo que sucedería también estaba en un sentido

profundo estructurado por todas las lecturas de la historia anteriores a este momento, sobre todo lecturas del mito bíblico, incluido aquel en el cual se dice del exilio de Ismael del linaje de Abraham que llevó a la fundación de las naciones árabes.

P.S.

En el prefacio a *Prophecies of Leviathan*, donde tiene lugar esta discusión sobre Melville, Szendy escribe que “[e]n su primera versión, las siguientes páginas estaban destinadas a servir de material (el ‘libreto’) para un espectáculo musical de Georges Aperghis: *Avis de tempête* (estrenado el 17 de noviembre de 2004 en la Opéra de Lille, Francia)” (P, xix). Szendy firma esta “Nota liminal” como P.Sz.. En esas letras particulares, la firma y la posdata convergen. Y podríamos por lo tanto preguntar: ¿es lo que sigue a este “P.S.” aquello que está bajo la firma de Peter Szendy o es una posdata a la “primera versión”, escrita para Aperghis, con la tempestad en su centro?

Al igual que *Moby Dick*, *Prophecies of Leviathan* y la ópera, *Avis de tempête* está orientada por una lectura del cuento de Melville “The Lightning-Rod Man”, sobre un hombre que anticipa una tormenta. Esta tempestad que está incesantemente llegando y para la cual prepararse es tan necesario como inútil, le ofrece a Szendy una forma narrativa para pensar el acontecimiento como tal y también el acontecimiento de la lectura. El “yo/ojo” de la tormenta es una figura tanto para el anclaje narrativo del texto como para el imposible centr(amient)o que el lector experimenta en el momento de identificarse con el yo/ojo narrador a través del cual la historia es vista (P, 8)²⁹. El hecho de que “yo” (que tiene su figura en el pararrayos) se vincule aquí con el ojo mediante la homonimia y la epistemología oculocéntrica es significativo. Ya que, como argumenta Szendy en otro de sus libros —*Bajo escucha. Estética del espionaje*—, el ojo ofrece lo que el oído no puede: “no hay punto de escucha único, estabilizado, centrado y soberano que pueda mantenerse a semejanza del

²⁹ N. del T.: juego de palabras a partir de la homofonía en inglés entre el pronombre personal de primera persona “I”, yo, y el sustantivo singular “eye”, ojo.

punto de vista”. En cambio, “para la escucha no hay más que puntos de mira múltiples, o más bien *puntos de impacto*”³⁰.

No obstante, como con los ojos metafóricos de las grandes tormentas, la estabilidad del “yo/ojo” de la lectura solo puede parecer estable, pero esta calma tiene la función de estar en el punto ciego de la energía atmosférica. Podríamos recordar aquí, mediante una extensión alegórica, que la calma disimulada en la frase “entre les deux guerres” es igual de ilusoria. Como sea, el salto identificatorio permitido por la homonimia metafísicamente cargada entre “I/eye” (pero solo en inglés) asegurará que la lectura pueda ella misma volverse una suerte de tormenta: “podría haber cierta impredecibilidad, cierta imprelegibilidad [*unprereadability*]” (P, 9). O al menos, esto será una prueba de literatura, este escape de la predecibilidad, la prelegibilidad. La literatura debe inducir la sensación de un comienzo, aun cuando siempre leamos lo que ya ha sido escrito. Es decir —o más bien, Szendy dice— que existe una relación entre la lectura y toda estructura profética.

A medida que *Prophecies* avanza y encontramos las grandes tormentas de las tradiciones proféticas abrahámicas, hay abundancia de relámpagos y truenos. Siempre anunciando la tormenta que se avecina, precediéndola a la manera de una *vanguardia* (P, 14), estas explosiones se vuelven signos y augurios a ser leídos. Ahora, para que una profecía se vuelva un texto a ser leído, escribe Szendy, debe hacer dejado huellas (estas son los materiales para una recuperación arqueológica). Pero al mismo tiempo el lector también debe tener una sensación de “premonición”, debe experimentar una tormenta interna, un delirio de no lectura [*unreading*], uno que puede representarse en francés con la palabra *délire*.

La “realización” de Georges Aperghis del texto de Szendy en el “espectáculo” *Avis de tempête*, introducido con un “P.S.” en *Prophecies of Leviathan*, se construye a partir de una salvaje descontextualiza-

³⁰ Peter Szendy, *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, París, Minuit, 2007; *Bajo escucha. Estética del espionaje*, trad. Pedro Hugo Alejandrez Muñoz, México, Canta Mares, 2018, p. 170.

ción de fragmentos de distintas partes del libro, suplementados con aquellos provistos por el compositor³¹. La escenografía supone un ensamblaje vertical, incluida una torre central y luego una serie de pantallas y plataformas en las que las proyecciones aparecen, desaparecen y reaparecen. Ellas evocan las velas y mástiles de un barco, pero también tienen la apariencia de antenas meteorológicas o de otros tipos de radar. Aperghis las describe como “volantines”. Como sea, son receptoras de señales y pantallas tras las cuales se ubican los cantantes. Las voces de los cantantes, dispuestas en bucle, se repiten, elevándose y cayendo, redoblando o ahogando a las otras. La música, una combinación de pistas electrónicas y partes acústicas superpuestas y amplificadas, genera una sensación al mismo tiempo centrípeta y centrífuga, aunque, pese a lo que podríamos suponer a partir de lo anterior, aquí no hay un centro³². Uno está, por decirlo así, en el ojo de la tormenta, incapaz de ver lo que viene y no obstante consciente de la inminente llegada del acontecimiento. Este acontecimiento amenaza esa terrible libertad de la historia que viene cuando todo es “arrasado”. Después de tal acontecimiento, uno imagina que la mente estará, por decirlo así, en el mar.

De hecho, el acontecimiento no es completamente externo, sino que más bien tiene lugar en la cabeza o mente del “yo” fantasmático que es el operador invisible de esta máquina de profecías (¿ecos de *El mago de Oz*?). En una entrevista sobre la ópera con Bastien Gaillet, Aperghis señaló que “[p]odríamos comparar este aparato [en el centro del escenario] con una máquina que produce bandas con sentidos contradictorios con las cuales los actores tramarán historias sin tener jamás el tiempo de completarlas. La verdadera tormenta tiene lugar en el cráneo. Hay un personaje que habla todo el tiempo sobre su cráneo, sobre su cráneo quebrándose como un vaso de agua congelándose hasta la muerte”. Añade que, frente a esta tormenta, todo parece “pequeño, ridículo”³³.

651

³¹ Una grabación del estreno de la pieza por la Opéra de Lille está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=He85B4Tqjwk>. Para la escritura de este ensayo, también pude consultar el “libretto” original, cortesía de Peter Szendy.

³² En sus notas sobre la composición, Aperghis describe esta, la segunda colaboración con L'Ircam, como una

serie de ocho secuencias electrónicas, con una duración de entre dos a cinco minutos, sobre las cuales escribió luego las partes acústicas.

³³ George Aperghis, “Face à la tempête”, extrait d’un entretien avec Bastien Gaillet, 2004.

La tormenta aquí es un significante prolífico, y cuando la Ópera de Lille estrenó la obra en noviembre de 2004 los miembros de la audiencia ciertamente asistieron a una multiplicidad de referencias: desde el diluvio bíblico, a las generalizadas y recurrentes amenazas de aumento del nivel del mar y la crisis climática. Algunos seguramente oyeron las proliferantes tecnot tormentas de información que asolan a las esferas públicas del mundo, mientras que algunos otros habrán oído las tormentas de la guerra, incluidas las guerras en Afganistán e Irak y su precursora, inicialmente librada bajo el nombre de “Tormenta del desierto”. En algún lugar en el horizonte, ya sea pasado o futuro, se habría podido oír a los soldados de asalto marchando o cantando sus himnos.

Aperghis insiste en que el texto de Szendy “corre a lo largo de esta ópera, actuando como un bajo continuo”³⁴. Por su parte, Szendy dice haberse sorprendido cuando oyó y vio por primera vez representada la obra de Aperghis³⁵. Inicialmente no reconoció su texto, extrañado como estaba en esta tartamudeante, estratificada y electrónicamente mediada vorágine de voces, sonidos y palabras. A menudo, las palabras de *Avis de Tempête* se enuncian con tal rapidez o precipitación que su enunciación acelerada las lleva al punto en el que la voz y las palabras parecen desprenderse la una de las otras. En tales circunstancias, la voz-sueño que Szendy conjura en el capítulo de *Prophecies* que lleva por título “Backfire” parece bastante remota: “Imagino una voz en un texto que, como la luz de una luciérnaga cavando a través de los tiempos y anunciando la cuenta regresiva (el tic de la muerte) del instante en el que emergerá, confesaría retroproyectivamente que regresa —fue enviada o emitida mucho tiempo atrás—, que *regresa desde el futuro*” (P, 75). No es tanto una luciérnaga como un shock eléctrico el que antecede y acompaña al canto en la ópera de Aperghis.

No obstante, hay una convergencia. Aperghis finaliza su nota a modo de prefacio para *Avis de Tempête* con el final del libro de Szendy, donde concluye su análisis de Melville:

³⁴ Georges Aperghis, de las notas del programa, “Note de travail”, octubre de 2003.

³⁵ Peter Szendy, comunicación personal, 22 de marzo de 2024.

La escritura no es profética más que en el recomienzo en el que verdaderamente comienza. La lectura, también ella, lo será en la relectura.

No hay nada que verificar, nada que predecir. Todo ya ha sido, todo ya ha ocurrido. Y todo puede ser reescrito y releído, precisamente porque todo ya ha tenido lugar.

Todo, por lo tanto, resta por ser dicho. Por contarse.

Te escucho ahora. Es tu turno (P, 85).

Existe entonces esta última esperanza, no de escapar del destino sino de sobrevivir a él, de narrarlo, de contar un relato, como lo hace Ismael, habiendo visto hundirse el barco y surgiendo al final de un féretro, como nos dice Szendy, o más bien como vuelve a contarnos. Pero que continúa viviendo.

Sueños imposibles: re-leyendo (en) el final

Esta podría ser la última palabra de *Prophecies of Leviathan*. Pero en realidad no lo es. El libro también tiene un “post-scriptum” que lleva por título “On Whiteness and Beheading”. Está dedicado a ese otro Leviatán, la figura de Thomas Hobbes para el líder del Estado soberano. Así, el texto de Szendy nos devuelve de lleno al problema de quién habla para, mediante y por la multitud. Antes de eso, él se encuentra soñando y preguntándose por los “acontecimientos verdaderamente importantes” que aparecían en el afiche imaginado por Ismael y que reaparecen para él: una elección presidencial y la sangrienta guerra afgana. “Es aquí”, escribe, “es en este comienzo, que es también el final que comenzaría, es decir recomenzaría, una lectura política de *Moby Dick*, una lectura atenta a todos los rostros fantasmales, todos los lívidos muertos vivos o *praescripta* que habitan la inmensa y blanca superficie de la novela-ballena” (P, 89). El análisis de Szendy subraya el hecho de que, a diferencia de las muchas figuras en el *Leviatán* de Hobbes, Ismael no realiza un acuerdo contractual. No hay, escribe, “elección alguna” de una cabeza de Estado, ninguna figura de un soberano que no sea decapitada en *Moby Dick*. La lectura, como aprendemos leyendo *Moby Dick* con Szendy, es esta libertad revolucionaria. Es también la posibilidad de tomar cierta distancia de las voces en nuestros oídos, o de ese pitido que nos llevaría, como a los niños de Hamelin, al exilio, quizás incluso a la muerte.

¿Y no era la historia y la flauta del Flautista de Hamelin lo que resonaba en la poco musical canción de Josefina? De hecho, la historia de este flautista aparece en la discusión de Szendy sobre el filme de Fellini, donde constituye algo así como una bisagra entre la figura del director y la del líder. Esto es antes de que Szendy se ocupe del cuento de Kafka sobre el pueblo ratón y del problema de una voz popular. Reconsideremos ese gesto, ese movimiento en lo que algunos críticos han llamado el corpus sinfónico de Szendy.

Como apunta Samuel Weber, el título de Kafka, con su torpe formulación de “Völk der Mäuse” en vez de “Mäusevolk” parece interesado en señalar la no unidad del pueblo: “Pueblo de los ratones” separa la noción de “pueblo” –con su connotación poderosamente unitaria, especialmente en alemán– de la pluralidad de quienes lo componen³⁶. Weber reitera una confusión clave en el texto de Szendy, una que quizás esté más articulada en *Prophecies of Leviathan*; a saber, qué significa profetizar en ausencia de la redención. “De particular interés”, escribe Weber, “es precisamente la separación de la sociabilidad –del estar juntos, de la convocatoria y la convencionalidad– de toda huella de salvación. No hay ni una unión mística ni una fusión de individuos en un individuo superior, colectivo. [...] Más bien, hay el presionar de un cuerpo *contra* otros y el alivio temporal de las tensiones del día” (KJ, 414). Weber señala que la voz generalmente es tratada como el medio expresivo del alma o la interioridad humana, mientras que el silbar (o el chillar) es producido simplemente por el paso del aire (KJ, 414). Quizás sea esta, sugiere, la razón por la cual el narrador de Kafka habla de la “nada en cuanto a voz”. No es una fuerza mesiánica, liberadora o redentiva, que habla desde la lejanía, sino la mera excrecencia de una máquina corporal.

Mucho se ha escrito sobre el sonido hecho por Josefina. Szendy nota el parecido entre su chillido y el inhumano “canto gregoriano de Gregorio Samsa” en *La metamorfosis*. Las traducciones al inglés se

³⁶ Samuel Weber, “Kafka’s Josephine, or How a Phrase Can Turn Out”, *Singularity: Politics and Poetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2021, 401-415, p. 406. Citado a partir de ahora en el cuerpo del texto en paréntesis con las letras KJ seguidas del número de página.

dividen por cómo vierten el “pfeifen” de Josefine: si como “piping” —una traducción relativamente “literal”—, como “whistling”, o como “squeaking”, la palabra más habitual en inglés para el sonido hecho por un ratón. Generalmente ignorado en la discusión sobre este problema traductivo (aunque no he realizado un estudio exhaustivo) es la derivación inglesa un tanto arcaica de *pfeife*, a saber, el *fife*, un instrumento similar al piccolo con seis orificios y afinación diatónica³⁷. Como lo deja en claro la tradición del “fife and drum” [“pífano y caja”], el pífano es un instrumento militar, a menudo tocado en el campo de batalla por la excepcional capacidad viajera de su agudísimo tono. Fue usado por las milicias estadounidenses y alemanas incluso después de la Segunda Guerra Mundial. También constituye una parte significativa de la música folk desde Escocia hasta los Apalaches.

Josefine llama a su canto “perlante”, pero el narrador dice que el pueblo ratón lo llama “staccato” [“chocante”; *stoßend*]. Quizás este sonido tartamudeante y percusivo no deje de estar vinculado con el pitido militar que, como nos cuenta el narrador de Kafka, de todos modos les recuerda la “felicidad perdida” de la infancia a quienes por otra parte son demasiado viejos para la música (H, 127). El flautista de Hamelin era, desde luego, un cazador de ratas (*Rattenfänger*), y su encantamiento de los niños de Hamelin ha sido leído como una alegoría de la plaga, de la conversión religiosa e incluso de la emigración. En cada versión, sin embargo, él lleva a los niños a la atroz mimesis de roedores porque los habitantes del pueblo no le pagan por sus servicios de cazador de ratas. El secuestro de los niños es así la venganza por la traición de los adultos, su contrato incumplido. El *Leviatán* de Hobbes es anticipado en este cuento sobre la fuerza del contrato y de la letalidad que aguarda a quienes lo desconozcan. Hobbes ofrece la sumisión al soberano como la alternativa a la coerción del llamado del flautista. Pero el llamado de la guerra bien podría ser otra de las voces carismáticas que convocan a los niños o por lo menos a los jóvenes; cantando el himno, se supone que acudan voluntariamente.

³⁷ N. del T.: pífano o pinfano en castellano.

Y luego está el señuelo de la utopía. Una versión de la historia de Hamelin dice que lo que se promete a los niños es el paraíso. Desconfiando de esta categoría, Szendy describe este nuevo orden, “con sus edictos y prohibiciones”, como precisamente lo opuesto de la libertad lectora que no tendría ni cabeza ni rumbo. Subraya el hecho de que lo que abre esta posibilidad a los niños es la música (H, 116). Es como si (y aquí podríamos recordar su propia lectura de Kafka) “la música [...] contuviera una amenaza” en la forma de la utopía, el paraíso, la tierra prometida. Y de repente surge allí el espectro de cinco billones de niños escuchando los himnos nacionales de la nación y los himnos íntimos del capital.

Los *hits*, esas “canciones pegajosas”, nos poseen, pero podemos “cuestionar sus fantasmagorías fetichistas, sus escenas que se desean a sí mismas, su búsqueda de lo único a través de la repetición, su ir y venir, y su forma particular de articular la psique con el mercado” (H, 58). Esto se debe en parte a que también son “potencialmente, melodías prohibidas al filo de ser censuradas”. Al final, lo censurado en y de la música resulta ser aquello distinto de la música: el discurso, la palabra, “lo que la música representa que es distinto de ella misma” (H, 59). Esta es la razón por la cual los *hits* (y los eslóganes e himnos) pueden ser leídos y por la cual leerlos es, si no la salvación, al menos una práctica de supervivencia.

Pero la banda sigue tocando. El cantante canta. Y nosotros podemos intentar escuchar algo más que el señuelo de la muerte.

Mientras las tormentas de la guerra rugen en el horizonte y la amenaza de un diluvio parece omnipresente, mientras las masas prestan atención a las canciones banales de sus líderes poco musicales, yo quiero escuchar a Peter Szendy escuchar a Couperin y Beethoven, a Lachenmann y Aperghis, pero también a Prince y a Gloria Gaynor, e incluso a Michael Jackson cantando sobre una rata asesina en “Ben”. Ya que escuchar juntos nunca es solo sumisión al flautista; también es, y al mismo tiempo, el medio a través del cual aprendemos a oírnos a nosotros mismos decir “nosotros”, a formar relaciones y experimentar una colectividad posible que no es (todavía) solo una.

Entre la música y la escucha

Carmen Pardo Salgado*

** Universidad
de Girona

. Firmar una escucha

Entre la música y la escucha se forja un espacio que puede ser tanteado y explicado en función de una multiplicidad de experiencias que conforman aquello que, finalmente, se denomina una conciencia de la escucha.

71 |

El espacio que Peter Szendy dibuja en muchos de sus escritos sitúa al lector en ese lugar que está “entre” y que, de vez en cuando, toma la forma de una conversación. El autor se convierte entonces en un cicerone que dialoga con el tú, el usted o el vosotros de aquellos que se disponen a leer, a escuchar. En ese espacio que se forja entre la música y la escucha Szendy dialoga con la literatura, el cine, la filosofía o el derecho. Con ello se aleja tanto de los discursos de una filosofía de la música con carácter normativo, como de esa musicología que aún quisiera hacer de su objeto —la música—, una entidad de conocimiento autónoma.

El modo de proceder de Szendy nos recuerda la pregunta que Michel Foucault propuso en un encuentro sobre *El Tiempo Musical* organizado en el IRCAM de París en 1978. Foucault se preguntaba entonces: “¿cómo hablar de música y no sobre música?”¹. Con esta cuestión se invitaba a hablar *de* música sin hacer de ella un objeto; se interrogaba acerca de la forma de construir un discurso que no la redujera a mera proyección de un decir que, a menudo, solamente habla de sí mismo. Por ello, si se quiere hablar *de* música, parece obligado preguntar también por el tipo de trato, de roce o contacto que debe establecer la palabra con lo musical.

La pregunta que realiza Foucault tiene la virtud añadida de emplazarse en un ámbito en el que la dualidad entre discurso teórico y práctica social, existencial u otras, queda diluida. Y esta virtud es compartida por Szendy desde un texto temprano como fue *Música práctica. Arrangements et phonographies de Monteverdi à James Brown* (1997), uno de sus primeros libros, donde se daba cuenta de un trazado inédito en el que la reflexión sobre la escucha y lo musical iban a ser emplazados. Si George Bernard Shaw explicaba que los dramas wagnerianos no eran descubiertos por el gran público en Bayreuth sino en los salones de las casas a través de las transcripciones de piano, Szendy toma el testigo y extiende la exploración a las distintas épocas y géneros². El libro se abre con esta interrogación: “¿Qué tienen en común James Brown, Ella Fitzgerald, Monteverdi, Proust, Bartok, Schönberg o Mozart?” y a partir de aquí se invita al lector a recorrer lo que sería una teoría del arreglo musical como práctica de la apropiación de la música: una música práctica. Esta música práctica pone en obra los distintos modos de expresión por los que pasa la circulación de la propia música y cuestiona ese espacio que se gesta entre la música y la escucha.

72 |

Las modulaciones de ese espacio se van tejiendo, posteriormente, en algunas de sus obras como *Écoute. Une histoire de nos oreilles* (2001); *Membres fantômes. Des corps musiciens* (2002), *Sur Écoute. Esthétique de l'espionnage* (2007), *Tubes. La philosophie dans le juke-box* (2008), o *À coup de points. La ponctuation comme expérience* (2013), estableciendo una suerte de genealogía de las escuchas musicales que será abordada desde múltiples recorridos. En estos recorridos

¹ Michel Foucault, *L'IRCAM sur le vif. Le Temps Musical*: Volet 1, Service Audiovisuel du CNAC, 1978.

² George Bernard Shaw, *El perfecto wagneriano*, Madrid, Alianza Editorial, 2011. Trad. de Eduardo Valls Oyarzun.

Sigmund Freud, Walter Benjamin, Karl Marx, Sören Kierkegaard o Friedrich Nietzsche entran en escena con James Joyce, Roland Barthes o Franz Kafka; con Francis Coppola o Alfred Hitchcock, con Wolfgang Amadeus Mozart, Alban Berg o los músicos de jazz, componiendo de distintas formas ese espacio que se da entre la música y la escucha. Declinando ese espacio en plural, se revela que la escucha y el sonido son múltiples, y las formas en las que interactúan son complejas. Hay muchas modalidades distintas de escuchar que dependen de lo que se escucha, del medio a través del cual se difunden los sonidos y del grado de atención de quienes escuchan, entre otros. Estas formas forjan regímenes de escucha y estilos musicales que, a menudo, incluyen un catálogo de normas, obligaciones y prohibiciones vinculadas a contextos históricos, sociales y políticos.

Esta atención a los regímenes de escucha se encuentra ya en *Écoute. Une histoire de nos oreilles* donde se traza una historia de nuestros oídos. Szendy pone el acento en los oídos porque entre los oídos y la escucha hay también un espacio intersticial que se llena de múltiples maneras. Ese espacio intersticial es el que vienen a ocupar las distintas modalidades de escucha. En el caso de Szendy, se desborda la escucha estructural –fundada en el modelo sujeto-objeto, y se pone en primer plano una escucha que tiene en cuenta que se dirige siempre al otro. La introspección de la propia escucha incluye, para Szendy, la pregunta y la sospecha acerca de cómo escucha el otro, de cómo compartir la propia escucha. A través de la figura del otro, de ese destinatario que puede ser eventualmente el lector, el autor cuestiona lo que se da a la escucha: la música y el propio discurrir sobre ella.

“¿Es posible *hacer escuchar una escucha*?”³, se preguntará y nos preguntará en *Écoute*. Con esta pregunta se establece el nexo entre la propia escucha y el deseo de hacer escuchar. Una hipotética respuesta a esta cuestión pasa, en Szendy, por el análisis del nuevo régimen moderno de la escucha musical. Para este análisis, se acude al ámbito jurídico-penal, al de la escritura musical y sus instrumentos de difusión, mientras se pone en cuestión la escucha de la totalidad que el Romanticismo postulaba. Son estos ámbitos los que construyen el dispositivo con el que se hace escuchar la música al tiempo que ofrecen las características de la propia escucha.

³ Peter Szendy, *Escucha. Una historia del oído melómano*, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 22. Trad. de José María Pinto.

Sin embargo, la pregunta que realiza Szendy no se agota atendiendo al régimen moderno de la escucha pues parte del deseo de transmitir la propia escucha. Se interroga la posibilidad de firmar la propia escucha, de puntuarla. En esta interrogación no es una cuestión banal recordar que en francés firmar se escribe “signer” y que la puntuación es sin duda una cuestión de signos (*signes*).

La firma no es un signo como los demás puesto que caracteriza a la persona que firma y otorga una validación, en este caso la de la propia escucha. Esta firma o puntuación se dirige a otros con los que se pretende compartir la propia escucha.

En realidad, me gustaría *firmar* [*signer*] *mi escucha* en cada ocasión. No con la autoridad del crítico musical o del musicólogo que diría: esta versión de esta obra es mejor que esta otra; este pianista ha tocado esta noche la sonata opus x mejor que nunca, respetando su arquitectura, su estructura, sus detalles, su fraseo, etc. No, simplemente me gustaría firmar [*signer*] mi escucha *como oyente*: me gustaría señalar, identificar y compartir determinado acontecimiento sonoro que *nadie más que yo*, de ello estoy seguro, ha oído nunca como yo. Lo afirmo sin dudar ni un momento. Incluso estoy convencido de que la escucha musical no existe más que en virtud de ese deseo y de esa convicción; dicho de otro modo, la escucha -no la audición o la percepción- comienza con este deseo legítimo de que la firmen [*signée*] y la dirijan. A otras personas⁴.

El marco de esta historia de los oídos es el del acontecimiento sonoro que es identificado y compartido. La escucha de nuestros oídos se afirma, se firma en tanto fijación efímera del acontecimiento que está en movimiento. Se podría imaginar esta escucha como una suerte de crono-sonografía que pudiera aislar ese *entre* que se da en los intersticios que quedan entre la música y la escucha y que no responde, simplemente, a la audición o la percepción.

⁴ Peter Szendy, *Escucha. Una historia del oído melómano*, op. cit., p. 19. Entre paréntesis se ha añadido el término francés usado en la versión original.

.. Firmar y puntuar. Puntos de escucha

“¿Es posible *hacer escuchar una escucha*?”

La pregunta incluye la firma, la fijación y validación, el hacer signo y su ofrecimiento a los otros. Esta pregunta se emparenta con aquella que Michel Chion plantea en *L'Audio-vision. Son et image au cinéma* (1991), donde sostiene que el punto de escucha, como el de vista puede tener dos sentidos que no necesariamente van ligados. El primero es el espacial “¿desde dónde oigo?, ¿desde qué punto del espacio representado en la pantalla o en el sonido?”. El segundo es el subjetivo: “¿qué personaje, en un momento dado de la acción, se supone que oye lo que yo mismo oigo?”.⁵ Posteriormente, en *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique* (2003), Chion concluye que, si en el cine los ojos del espectador adoptan el punto de vista de la cámara, no ocurre lo mismo con sus oídos. En diálogo con la conclusión de Chion en esta segunda obra, Szendy retoma el siguiente argumento de Chion:

Incluso cuando se muestra el micro en el campo [...], nada nos hace escuchar especialmente *por* este micro... Hay incluso como un sentimiento extraño de contradicción entre el hecho de que se vea el micro y esto que se escucha, que no parece provenir de esta fuente puntiforme⁶.

Y concluye:

No obstante, del análisis de Michel Chion no se sigue, que no hay punto de escucha, en el cine o en otro lugar. Es más bien que, contrariamente al punto de vista, el llamado punto de escucha no está estructural y establemente inscrito en, o dado por, el dispositivo mismo de la representación⁷.

Ciertamente, el punto de escucha no se encuentra de modo estable o fijado en el dispositivo de la representación, en este caso el micrófono. Esto significa que puede fijarse ocasionalmente para después desaparecer, ser más un acontecimiento que un objeto sonoro iden-

⁵ Michel Chion, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 75-77.

⁶ Michel Chion, citado en Peter Szendy, *Sur Écoute. Esthétique de l'espionnage*, París, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 63.

⁷ Peter Szendy, *Sur Écoute. Esthétique de l'espionnage*, op. cit., p. 63.

tificado en cada momento. Este acontecimiento no queda reducido al dispositivo cinematográfico.

Pensamos que la imposibilidad del punto de escucha en Chion tiene que ver con sus presupuestos respecto a la escucha acusmática y con el arte de los sonidos fijados que es la música concreta. La esquizofonía que se daría entre la visión de la causa del sonido y su difusión en la sala cinematográfica, pone de relieve que la fijación del sonido en el cine no incluye, para Chion, un trabajo que permita referirse a una identificación por la cual el oyente pueda adoptar un punto de escucha que no esté ligado específicamente a la pantalla o al micrófono.

Sin embargo, el punto de escucha puede ser establecido también a través de un proceso interpretativo que va dando cuenta del sonido aún en el desconocimiento de su causa. Es importante al respecto, el modo en que el mismo Chion lo pone en obra -aún sin aludir al punto de escucha-, en *Le promeneur écoutant*:

Pero lo que produce el sonido, dime, ¿es el adentro o el afuera? Esta cuestión genialmente ingenua, se plantea respecto a una obra poco conocida de Sófocles, *Los Rastreadores*. Y el tema de esta obra (un drama satírico conservado en estado fragmentario), es el nacimiento mismo del instrumento musical. [...] Esperando que su fuente sea identificada y visualizada, el sonido de la lira es nada y todo; permanece pudiendo significar no importa qué, no dependiendo todavía de un juicio estético. Para los sátiros, que lo han escuchado, primero en un contexto acusmático (causa no visible) y anónimo (no identificado), este sonido divino comienza por no ser más que un “ruido insólito”, que podría ser tanto el mugido de una vaca inofensiva como el anuncio de un peligro terrible. Solamente después, cuando están calmados, comienzan a preguntarse si no era la huella sonora de una voz humana. Lo que domestica y humaniza el sonido no proviene de él, sino de lo que se proyecta sobre él⁸.

La pregunta acerca de si el sonido es el adentro o el afuera implica ese otro dispositivo que es la escucha en tanto interpretación. Este dispositivo requiere un proceso interpretativo que debe ser validado para ser compartido con otros, aunque sea de un modo efímero.

⁸ Michel Chion, *Le promeneur écoutant*, París, Plume, 1993, pp. 91-92.

En este texto, se muestra el camino seguido por unos sátiros. La escucha de los sátiros busca puntos de anclaje para la escucha de un sonido cuya causa permanece oculta. Su descifrar se inicia a partir de un “ruido insólito” y termina con la “huella sonora de una voz humana”. En ese recorrido, expone Chion, el sonido es domesticado y humanizado. Cada proyección sobre el sonido supone, de hecho, la generación de un punto de escucha efímero. En ese punto el sonido se humaniza, deja de ser una amenaza y se pasa de la escucha orientada a la supervivencia a la escucha que se practica creando una distancia. En este caso, la distancia con el sonido se forja con las sucesivas interpretaciones. Por ello, el punto de escucha puede existir, aun cuando no esté inscrito de modo permanente en el dispositivo de la representación.

Puntuar, hacer signo es también aquí calcular, tal y como Szendy evoca con el Heidegger de *El nihilismo europeo*: “No hay punto de vista más que para un ver que puntúa y que debe calcular según “puntos”⁹.

... Eficciones

1. Interpretar

Interpretar es asimismo tocar un instrumento musical y contemplar tus dedos reconociendo la técnica que los pone en movimiento; las horas de ejercicio asomando en su velocidad, y las posiciones que adoptan desafiando los límites de la anatomía de tus manos.

Del mismo modo que las buenas lecturas hacen surgir órganos adicionales en los cuerpos de los lectores, también los sonidos hacen emerger órganos que se hallan entre los sonidos y lo escuchado. Michel de Montaigne explicaba que tan pronto empezaba a leer a Plutarco, sentía que le crecía una pierna o un brazo. Las palabras hacen aparecer el mundo y los seres humanos con formas inesperadas. Por ello la lectura, la buena lectura, es un ejercicio protésico que se basta con la sola analogía. Su “digitalidad” concierne al dedo que acompasa la mirada recorriendo los signos dibujados en las páginas de un libro.

⁹ Peter Szendy, *Le Supermarché du visible. Essai d'icone-mie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, nota 1, p. 50.

Como ocurre con las palabras, la interpretación musical requiere la aparición de cuerpos virtuales, cuerpos fantasmas tal y como explica Szendy en *Membres fantômes. Des corps musiciens*. Esta obra constituye una verdadera genealogía de los órganos sonoros, de los cuerpos musicales.

Como si estuviéramos recorriendo un tratado de organología general, el lector es conducido desde la mano de Guido d'Arezzo – la notación quironómica todavía en uso en la Edad Media- hasta las manos de Thelonious Monk, pasando por la autonomía de las manos desarrollada en la época romántica. Organología y retórica digital construyen aquí la escena en la que se asiste a la invención de miembros fantasmas en los cuerpos de los músicos. Como las piernas y los brazos de Montaigne que se sumaban a las que ya tenía, también las manos del músico pueden tener más de cinco dedos cuando la música lo precisa.

Los miembros fantasmas, el sexto o séptimo dedo de una mano, tienen una existencia efímera, sólo se activan mientras lo hace el sonido. Pero, como nos recuerda Szendy, hay cuerpos sonoros cuya existencia alcanza más duración, como es el caso de los instrumentos sonoros y los cuerpos humanos que configuran. De ello saben bien todos aquellos que pasan sus primeras lecciones ante el instrumento de música buscando la posición adecuada, ejercitándose en ese tocar esquivo que es a menudo la interpretación musical, y luchando contra la aparente función biológica para hacer de cada dedo un órgano absolutamente independiente. Por eso, como Szendy afirma, seguir la historia de los instrumentos será dar cuenta de una organología de los sentidos¹⁰.

La música produce cuerpos, *eficciones* como le gusta decir a Szendy haciéndose eco del Descartes de la sexta de las *Meditaciones Metafísicas*. Se puede fingir no tener un cuerpo, pero también tener un cuerpo hecho de ficción cuyo alcance y poder se desconocían. Es en este sentido que Szendy toma la *effictio*, una vieja figura de la retórica para fabular una contracción de los términos “ficción” y “eficacia” en *eficción*.

¹⁰ Peter Szendy, *Membres fantômes. Des corps musiciens*, París, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 96.

Refiriéndose a estos cuerpos podemos leer:

[...] no tienen lugar en el sentido en el que un cuerpo pesante e individuado ocupa el espacio. Su tener-lugar se emparentaría más bien con el de los cuerpos ficticios, como el del Sobrino. Y, sin embargo, no son meras apariencias de cuerpos, como las que el mundo desencarnado de los sonidos hace espejear. Estos cuerpos tienen una consistencia, una remanencia o una *prestancia* de la que doy prueba; y, sobre todo, más allá de lo que yo siento, se registran y sobreviven en secuencias de ficciones que actúan, en unas *eficciones en cadena*¹¹.

En el surgimiento generalizado de miembros fantasmas la música alcanza su refinamiento con esa máquina telepática que es, para Szendy, el director de orquesta. Con él también se consigue un grado extremo de *eficciones en cadena*.

El director de orquesta toca a distancia, es un ser transcendente dotado de telestesia. Y este director de orquesta surgido con la música sinfónica del siglo XIX, será también una de las imágenes preferidas para usar como metáfora en la sociología naciente. En este sentido, Szendy recuerda el modo en el que Theodor W. Adorno en su *Introducción a la sociología de la música*, evoca la *Massenpsychologie* de Freud y su recurso a la hipnosis colectiva para referirse al director de orquesta¹². La figura del director de orquesta se proyecta entonces en el advenimiento de la sociedad de masas.

2. Escuchar a distancia: una *eficción* intelectual y sensible

El carácter múltiple de la escucha conduce también a las escuchas, al espionaje.

“¿Soy escuchado?”, inquiriere Szendy en la primera frase de *Sur Écoute. Esthétique de l’espionnage*. Esta cuestión remite al miedo a ser escuchado y al oído como órgano del miedo. Para exorcizar este temor, el espacio que se halla entre la música y la escucha es ocupado, en esta obra, por el aforismo 250 de *Aurora* de Friedrich Nietzsche, que expone que el oído, órgano del miedo, sólo se ha podido desarrollar en la noche o en la penumbra de los bosques y cavernas

¹¹ Peter Szendy, *Membres fantômes. Des corps musiciens*, op. cit., pp. 21-22. Con el Sobrino se refiere al protagonista de la obra de Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*. Se ha traducido el término *restance* por *prestancia*.

¹² Peter Szendy, *Membres fantômes. Des corps musiciens*, op. cit., p. 149.

oscuras, siguiendo el modo de vida de la edad del miedo, la más larga que nunca existió.

En esta obra, Szendy, convertido en algo semejante al topo que abre el prólogo de *Aurora*, establece una topología de la estética del espionaje que conduce al lector desde la Biblia a la red de espionaje Echelon, pasando por el panóptico de Jeremy Bentham. En este texto, los espías de la ópera se encuentran con el *Erwicker* de Joyce, Athanasius Kircher, Foucault, Kafka, Hitchcock, o Coppola.

La escena aparece con *Sur Écoute* como el escenario del cine negro de la musicología. En ella, la telescucha o “escucha a distancia” (*Fernhören*) del director de orquesta Wilhelm Furtwängler —ampliamente inspirada en el musicólogo Heinrich Schenker—, permite apuntar a esa *política de la escucha* que consiste en el modo en el que la música controla la distancia. Si, siguiendo a Furtwängler los elementos melódicos, rítmicos y armónicos son más sencillos en una sinfonía de Beethoven que en la música de jazz —que no se telescucha— es porque en el primero el primer compás reenvía al quinto, al octavo y así hasta el final. Es por el sistema de relaciones que se teje que la distancia puede ser mantenida y el oído no cae en ese estadio primero que lo convierte en órgano del miedo. Por ello concluye Szendy:

Y si la “gran música clásica” parece preservada y protegida de este miedo, es tal vez solamente en la medida en la que interioriza la amenaza, en la medida en la que hace de la distancia en la escucha su asunto interno. El pánico se domina en y por la panacústica orgánica de la telescucha¹³.

Como ocurría con los sátiros que evocaba Chion, la telescucha es ahora el nombre dado a esa distancia que se teje con las interpretaciones acerca de lo escuchado. La telescucha produce la ilusión de que todo está controlado. No obstante, Szendy pone en cuestión esta ilusión al someter a la música misma a espionaje. Para ello aplica el dispositivo de espionaje a los personajes de algunas óperas. Con *Don Giovanni* de Mozart, una vieja ópera conocida desde su obra *Écoute*, muestra al lector un espacio de televigilancia auditiva. Y también *La Flauta Mágica* de Mozart aparece como ópera telefónica que pone en escena una especie de arqueología telefónica en la escucha. El procedimiento para llevar a cabo este dispositivo ha

¹³ Peter Szendy, *Sur Écoute. Esthétique de l'espionnage*, op. cit., p. 59.

consistido en –siguiendo a Jacques Derrida– agrandar los detalles hasta hacer implosionar la telescucha. Con ello, Szendy propone terminar con “todo ‘sueño de teoría general’, de toda ‘mirada total’ como de toda telescucha panacústica”¹⁴.

.... Puntuar la música

“¿Es posible *hacer escuchar una escucha*?” ¿es posible *escuchar* la música, puntuarla?

En *À coup de points. La ponctuation comme expérience* (2013), Szendy lleva a cabo un esbozo de “estigmatología general” en la que se atiende al modo en el que Nietzsche en *El Caso Wagner* se refiere a la “puntuación en música” para criticar la hiperpuntuación del fraseo wagneriano¹⁵.

Esta cuestión nos conduce a la pregunta acerca del tipo de puntuación que hace sentir la música en su escucha. No se trata de un tema menor puesto que la puntuación tiene que ver con el lenguaje, con la gestualidad corporal, con la música y con el origen de la conciencia si seguimos a Nietzsche¹⁶. En este sentido, es revelador el análisis que el filósofo realiza de la decadencia de la música de su tiempo y, concretamente del drama wagneriano. Para el filósofo, Richard Wagner hizo de la música un arte de la expresión al precio de sacrificar la musicalidad. Wagner emplaza a la música en el ámbito de la psicología e invita a hacer de ella un uso moral¹⁷.

En el “Ensayo de autocrítica” a *El Nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, escrito en 1886, el filósofo distingue entre música romántica y música dionisiaca. La primera –representada por la música de Wagner–, aparece como un trastorno para los nervios de primer orden, mientras que la segunda permitiría, por medio de la embriaguez, romper el principio de individuación. En consecuencia, la música que no es decadente debe ser capaz de trascender la subjetividad para alcanzar su propia materia, en el Romanticismo,

¹⁴ Peter Szendy, *Sur Écoute. Esthétique de l'espionnage*, op. cit., p. 148. Como él mismo indica, Szendy sigue las enseñanzas de Derrida en *Droits de regard*, “es preciso desplegar una atención infinita a cada detalle, agrandarlo desmesuradamente”. Citado en p. 147.

¹⁵ Peter Szendy, *À coup de points. La ponctuation comme expérience*, París, Les éditions de Minuit, 2013, p. 64.

¹⁶ Friedrich Nietzsche, KSA III, *Die fröhliche Wissenschaft*, af. 354.

¹⁷ Friedrich Nietzsche, KSA XIII, *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*, 11 [32].

el infinito. Pero la música de su tiempo no puede ya lograr ese objetivo porque ha olvidado lo que Nietzsche denomina el gran estilo:

La grandeza de un artista no se evalúa por los ‘buenos sentimientos’ que suscita: eso es lo que creen las buenas mujeres, sino en la medida en que se acerca al gran estilo, en la que es capaz del gran estilo. Este estilo tiene en común con la gran pasión que desdén el placer; que olvida persuadir; que manda, que *quiere*... Controlar el caos que se es: obligar a su caos a convertirse en forma; devenir necesidad en la forma: devenir lógica, simple, no equívoca, matemática; devenir ley-: es la gran ambición. [...] Todas las artes conocen estas ambiciones del gran estilo: ¿por qué faltan en la música?¹⁸.

La música de su tiempo está falta de ese *querer* que es anterior al sentimiento ya determinado. El músico de su tiempo se quedaría en la expresión de los buenos sentimientos, de la excitación representativa, pero carecería de la voluntad o de la capacidad para ir más allá. Ese músico, no escucharía las fuerzas a-representativas, el caos que debe controlar para hacer audible. Por ello, el músico se escucha a sí mismo, sus sentimientos: una articulación sentimental carente de fuerza. Este músico habría olvidado la música misma y caería en la hiperpuntuación.

Para atender a esta cuestión de la hiperpuntuación en música, Szendy sigue el consejo de Derrida y analiza prolijamente el aforismo 255 de Aurora “Conversación sobre la música” en la que dos oyentes identificados como A y B, departen sobre la música que acaban de escuchar:

A: ¿Qué me dice usted de esta música? B: Me ha subyugado; no tengo nada que decir. ¡Chitón! ¡Comienza de nuevo! A: ¡Tanto mejor! A ver si esta vez la subyugamos a ella. ¿Me permite usted decir algunas palabras sobre esta música? ¿y también mostrarle un drama que usted no quiso ver de primera intención? B: ¡Muy bien! Tengo dos oídos, y más, si hiciera falta. ¡Arrímese usted! A: Esto aún no es lo que él nos quiere decir; por lo pronto sólo promete que va a decir algo, algo inaudito, según da a entender

¹⁸ Friedrich Nietzsche, KSA XIII, 14 [61]. En los póstumos de 1887-1888 el filósofo se preguntaba: ¿Por qué la música alemana culmina en la época del romanticismo alemán? ¿Por qué falta Goethe en la música alemana? o lo que es lo mismo ¿por qué la música se ha convertido en expresión de la psicología del artista? Cfr., Friedrich Nietzsche, KSA XIII, 11 [315].

por estos ademanes. Pues de ademanes se trata. ¡Hace señas! ¡se yergue! ¡gesticula! [...] Y ahora está convencido de haber convencido a sus oyentes; ofrece sus ocurrencias como si fuesen lo más importante bajo el sol, y no faltan insinuaciones insolentes de que su tema es demasiado bueno para este mundo. [...] ¡Qué bien conoce ese hombre el alma humana! Nos maneja echando mano de los recursos del tribuno. ¡Ha cesado la música!

Siguiendo una línea lacaniana, Szendy interpreta este fragmento como una estructuración de un dirigirse -tenemos A, B, y la música-, como una puntuación, es decir un anclaje o un amortiguamiento del otro en la escucha. Lo que puntúa la música es un drama que el oyente B no quiso ver y que se anuncia por las gesticulaciones y las señas que la música hace. Como explica Szendy, A muestra con palabras el drama que acontece a B.

Pero ¿quién es el autor de las señas?; ¿quién es él? se pregunta Szendy. Su respuesta rehúye atribuirlo a Wagner y opta por otorgar su autoría a la “instancia puntuante en general”, la puntuación que se da en la obra y que A y B sobrepuntúan; lo que Nietzsche denomina la “conciencia del arte de escuchar”.¹⁹

Szendy concluye aquí el análisis, pero vamos a permitirnos llegar hasta el final de esta “Conversación sobre la música” que Nietzsche pone en obra:

A: [...] Llamo música inocente a la que piensa y cree únicamente en sí misma y de tanto estar fija en sí propia se ha olvidado del mundo; a eso de hacerse sonido la más profunda soledad que habla consigo de sí misma y ya no sabe que hay ahí oyentes y efectos y malentendidos y fracasos. Bueno, pues, la música que acabamos de oír es de esta naturaleza noble y rara y todo lo que dije de ella fue mentira; ¡perdone usted mi malicia, si gusta!

Este final del relato de A tiene su resonancia en el aforismo 367 de *La Gaya Ciencia*:

No conozco diferencia más fundamental en la óptica integral de un artista que la de saber si considera su obra en progreso desde el punto de vista del testigo (que él se considera

¹⁹ Peter Szendy, *À coup de points. La ponctuation comme expérience*, op. cit., pp. 66-68.

‘sí mismo’) o si por el contrario ‘ha olvidado el mundo’ –lo que es esencial a todo arte monologado–, arte que reside en el olvido, arte que es la música del olvido²⁰.

La precisión de Nietzsche respecto a la óptica del artista, así como la identificación entre arte monologado y música del olvido, permite establecer el fondo sobre el que se establece el debate del funcionalismo en música durante la segunda mitad del siglo XX y lo que desde aquí puede ser considerado como una puesta en suspenso de la puntuación en música.

Siguiendo la definición clásica de Leonard Meyer, el funcionalismo supone las “implicaciones que un acontecimiento musical dado –ya se trate de un sonido, de un motivo, de una frase, o de una sección– comporta respecto a otro acontecimiento musical, sea al mismo nivel jerárquico, sea a otro nivel”²¹. En consecuencia, un acontecimiento musical funcional es aquel que contiene en sí las relaciones jerárquicas que establece con otro acontecimiento musical. Estas relaciones serán a su vez, las que el oyente deba dilucidar en la escucha. Pero, el esclarecimiento de las relaciones dependerá del conocimiento que el oyente tenga del estilo musical del autor, de la historia de la música y también del modo en que esos acontecimientos se presentan durante el transcurso de la obra. En lo que se refiere al último condicionante, dependerá de cómo se han establecido los nexos temporales entre los sonidos. En consecuencia, la cercanía o lejanía en el tiempo de las relaciones jerárquicas establecidas entre los sonidos, es fundamental para que el oyente pueda sentir que se encuentra en un mundo musical conocido, un mundo común. Si los sonidos están alejados en el tiempo, se deja de sentir también la función otorgada a las alturas o las dinámicas. Por ello, para que una música deje de ser funcional basta con usar sonidos en los que todo esté distendido: tiempo, altura, dinámica, timbre...

Con la distensión la música puede dejar de ser puntuación.

²⁰ Friedrich Nietzsche, KSA 3.616.

²¹ Citado en Daniel Charles, “La musique et l’oubli”, *Le Temps de la Voix*, París, Jean-Pierre Delarge, 1978, p. 257. Esta definición del funcionalismo se encontraría implícita en el modo en que psicólogos de la música como John Sloboda, desde un análisis estructural –que toma a Lerdhal como modelo–, consideran que

la tensión y resolución, así como la estructura implican significaciones psicológicas para los oyentes. Cfr., John Sloboda, *Exploring the Musical Mind*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 198-199.

..... Puntuando la *inthimnidad*

En su libro *Tubes. La philosophie dans le juke-box*, Szendy aborda el devenir- himno de los grandes éxitos musicales como un proceso que acontece tanto en la escena política nacional o internacional como en la psique individual. Los grandes éxitos generan una suerte de *inthimnidad*, “una intimidad himnica que borra las fronteras entre lo privado y lo público”²².

Con la escucha de los grandes éxitos, el lector-oyente se familiariza con los gusanos del oído, esas melodías, a menudo banales, que nos habitan y acaban configurando una relación cuando menos singular con uno mismo. Pero *Tubes* dibuja, asimismo, esas bandas sonoras de una vida ligadas íntimamente al capitalismo como religión que ya Benjamin señalara.

Los grandes éxitos se emparentan con una de las estrategias más importantes de la composición musical: la repetición. Sin embargo, esta repetición se halla desplazada. Como señala Jonathan Kramer, cuando la música empieza a ser grabada, los compositores reaccionan reduciendo drásticamente la redundancia en sus obras. De hecho, una gran parte de las obras de inicios del siglo XX denotan la ausencia de la repetición²³.

La posibilidad de repetición que ofrece la grabación y su difusión produce la repetición misma de lo escuchado que, como una cantinela vendrá a ocupar el imaginario sonoro del oyente. Esto es lo que realizan de modo ejemplar los grandes éxitos, esos gusanos del oído que forman parte del mercado musical y de nosotros mismos.

[...] son una melodía de nada, *así*, que se convierte en bisagra, una articulación entre el mercado y la psique. Es decir, identificándonos con ese yo banal y cualquiera que habla en los grandes éxitos, adoptando e incorporando esa estructura autoprodutiva y autodeseante que les es propia —esos grandes éxitos que tan gustosamente ponen en escena su propia repetición—, nos dejamos obsesionar, habitar por la mercancía que se reproduce en nosotros al infinito, en nuestro fuero interno. Asumimos su punto de vista o de escucha,

²² Peter Szendy, *Grandes éxitos. La filosofía en el jukebox*, Pontevedra, Ellago, 2009, p. 80. Trad. de Miguel Morey y Carmen Pardo.

²³ Jonathan Kramer, *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities*, New Listening Strategies, Nueva York y Londres, Schirmer Books, 1988, p. 69.

al igual que la lógica de la equivalencia general que ordena su vida mercantil. Una lógica que es la del dinero: la indiferencia o la indiferenciación de los grandes éxitos es infinitamente acogedora en la medida en que es indefinidamente indiferente²⁴.

Estas músicas nos habitan como mercancía, tal y como Adorno anticipó y Szendy desarrolla, convirtiendo a los grandes éxitos en máquinas autoproductivas y autodeseantes que se reproducen en cada uno de nosotros del modo más inesperado. El tiempo vivido, el amor y el deseo, son susceptibles de ser formateados en un imaginario sonoro que compone, en un mismo movimiento, el territorio sonoro de una vida. El imaginario sonoro se constituye de este modo, como un territorio sonoro y existencial en concordancia con la sensibilidad requerida al *homo oeconomicus*. Entre la música y la escucha se cuela ahora la máquina de la industria musical o mejor, de las formas de vida del sistema neoliberal.

Lo ocurrido en el Teatro de la Ópera de Roma el 12 de marzo de 2011, con motivo de la celebración del 150 aniversario de la unidad nacional de Italia, muestra la capacidad de una obra musical para convertirse en un *inthimno*. Riccardo Muti dirige la ópera *Nabucco* de Giuseppe Verdi (1813-1901). Antes del inicio de la representación, el alcalde de la ciudad, Gianni Alemanno, sube al escenario para pronunciar un discurso en el que denuncia los recortes en el presupuesto de Cultura del gobierno de Silvio Berlusconi, quien se halla presente. Alemanno es miembro del partido de Berlusconi, *El pueblo de la libertad*, y antiguo ministro suyo.

Después de los aplausos que recogen sus palabras, se inicia la ópera. Llegados al Tercer Acto la representación de *Nabucco* se convirtió en algo más que una ópera. El mismo Muti, en declaraciones al *Times*, explica que al llegar al “Va, pensiero sull’ale dorate”, el famoso coro de los esclavos, notó que la atmósfera se tensaba entre el público y que el silencio se convertía en fervor. Se podía sentir la reacción visceral del público a la lamentación de esos esclavos cantando: “¡Oh mi patria, tan bella y perdida!”²⁵.

²⁴ Peter Szendy, *Grandes éxitos. La filosofía en el jukebox*, op. cit., pp. 95-96.

²⁵ Rachel Lee Harris, “Muti Leads Encore in Rome”, *The New York Times*. March 14, 2011.

Las demandas de un bis no se dejaron esperar y aunque es bien sabido que a Muti no le gusta que se interrumpa una ópera, esa noche todo era distinto. El director se volvió hacia el público y después de que sonara a viva voz un “Larga vida a Italia”, Muti dijo sentir vergüenza por lo que pasaba en su país, que está acabando con la cultura sobre la que está construida la historia de Italia. Después, pide al público que se una al coro para entonar el “Va, pensiero”. La gente se va poniendo de pie y también los miembros del coro; las lágrimas corren por los rostros de unos y otros²⁶.

En esta patria sonora común, se forja un modo inédito de establecer los nexos entre la producción de intimidad y de comunidad. Ahora, el canto y lo cantado, se dirige a los otros y a uno mismo. Se entona la música de Verdi y el dolor por el presente.

Un censor oficial de teatros (*Examiner of Plays*) de la Inglaterra victoriana, que examinó sobre todo las óperas de Verdi, declaró: “Mi trabajo no se concentra en la música de una ópera, sino en el libreto.” Si se toma la palabra libreto en una acepción amplia, incluyendo masivamente todo lo que se podría llamar “extramusical”, este censor victoriano tendría mucha razón²⁷.

En el nexo entre las palabras y la melodía, lo musical y lo extramusical se gesta lo que Szendy denomina una máquina autodeseante en la que el éxito aparece como buscándose a sí mismo, pujando por ir más allá de sus palabras para volver a reproducirse en continuidad. No entraremos aquí en el tipo de “gran éxito” que supone el “Va pensiero”, pero consideramos que es absolutamente pertinente poder aplicarle la valoración que Szendy realiza para lo que él entiende como la forma más pura de la estructura autodeseante:

Esta estructura o esta máquina autodeseante que corre tras de sí abriendo una distancia en su seno —abriendo la separación entre las palabras y el canto—, esta carrera-persecución de sí es lo que se escucha, bajo una forma muy pura, en *Parole, parole, parole*²⁸.

Entre la música y la escucha, en ese espacio de *inthimidad* que ha pasado por múltiples presentaciones, no queda ya más que susurrar

²⁶ Todo el desarrollo se puede seguir en Nabucco. Riccardo Muti contre les coups sombres au budget de la Culture. Fragmento de la retransmisión en directo de la ópera en la cadena de televisión francesa Arte. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=K-vdqJpmnCTQ&ab_channel=M%C3%A1riaK%C3%B6bli

²⁷ Peter Szendy, *Grandes éxitos. La filosofía en el jukebox*, op. cit., p. 76.

²⁸ Ibid., p. 28.

de nuevo el deseo de una escucha que busca ser firmada, el surgir de una música que puntúa y de unos oídos que se multiplican produciendo *eficciones*.

Se termina un recorrido que se ha tensado en un *entre* que no se agota, que adopta múltiples formas y que como una máquina auto-deseante voraz entona sin pausa una melodía que bien puede seguir cantando *Parole, parole, parole...*

CAMPOS DE BATALLA

Neumatopolítica: respirar y conspirar*

Peter Szendy**

** David Herlihy
Professor of Humanities
and Comparative
Literature, Brown
University.

La conspiración se ha convertido probablemente en una de las nociones —o fantasías— clave de nuestro tiempo. La conspiración, en la acepción moderna de la palabra, como en “teoría de la conspiración”, no sólo ha llenado la medianaesfera en la que vivimos y respiramos, sino que también ha eclipsado —quizá deberíamos decir reprimido— su antiguo significado. Sorprendentemente, este sentido olvidado revivió en un póster litografiado por Andy Warhol en 1969 para una exposición colectiva en una galería de Chicago y que fue destinado a beneficiar el fondo de defensa legal de los Siete de Chicago (acusados por el gobierno federal de conspiración por organizar protestas contra la guerra de Vietnam). Warhol utilizó la imagen de una silla eléctrica (como ya hizo en una serie de cuadros titulada *Little Electric Chairs* en 1964-5) e imprimió las siguientes palabras: “conspiración significa respirar juntos”.

Las observaciones que siguen son un primer intento de sintonizar nuestros oídos con lo que este significado, en gran medida enterrado, podría aún significar para nosotros como un futuro-en-el-pasado. Desenterrar las resonancias olvidadas de la conspiración como co-inspiradora podría describirse ciertamente como un gesto arqueológico. Pero dado que mi excavación pretende encontrar algo oculto en lo que consideramos (reductivamente) el más inmaterial (o sutil) de los medios, es decir, el aire o la atmósfera, también podría caracterizarse como anarqueológica, como una especie de arqueología invertida o puesta al revés, dirigida hacia arriba, hacia el no-suelo de lo etéreo.

La palabra *anarqueología*, como sabemos, fue acuñada por Michel Foucault en su curso de 1979-80, *Del gobierno de los vivos*, para describir su “pequeño enfoque lateral” de las estructuras de poder¹. Refiriéndose a su “historia y análisis de la locura” (la *Historia de la locura en la época clásica* se publicó por primera vez en 1961), dice: “El estudio de tipo anarqueológico [...] consistió en tomar la práctica del encierro en su singularidad histórica, es decir, en su contingencia, su contingencia en el sentido de fragilidad, de no necesidad esencial, lo cual no quiere decir, desde luego (¡al contrario!) que no tenía razones y que debemos admitirla como un hecho en bruto”. Teniendo en cuenta esta insistencia en la anarqueología como estudio de fenómenos o configuraciones *esencialmente contingentes*, tengo que preguntarme, antes incluso de iniciar cualquier indagación sobre el aliento o la respiración, si permiten tal modo de cuestionamiento.

1.

Por un lado, no hay nada más tenue que la respiración. Y la posibilidad misma de respirar, por no hablar de respirar juntos, quizá nunca haya parecido tan frágil como ahora, tras casi dos años de pandemia de coronavirus (con mascarillas y escasez de respiradores), tras la culminación de décadas de asfixias racistas por parte de

¹ Michel Foucault, *Del gobierno de los vivos*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 101-102. El curso de Foucault de 1979-80 no se publicó hasta 2012. Mientras tanto, la palabra *anarqueología* ha tenido vida propia en el floreciente campo de la arqueología de los medios de comunicación, especialmente en la obra de Siegfried Zielinski. Véase su obra *Deep Time of the Media*, trad. Gloria

Custance, Cambridge-MA, The MIT Press, 2006, p. 34: “[...] esta anarqueología de los medios es una colección de curiosidades. [...] Por curiosidades entiendo hallazgos de la rica historia de ver, oír y combinar utilizando medios técnicos: cosas en las que algo chispea o brilla –su bioluminiscencia– y que también apuntan más allá del significado o la función de su contexto inmediato de origen”.

las fuerzas del orden en Estados Unidos y en otros lugares (de las que el hashtag #ICantBreathe se ha convertido en trágica metonimia), y tras más de un siglo de episodios aéropocalípticos de smog en todo el mundo (la palabra “smog” fue acuñada en 1904 por el Tesorero de la Coal Smoke Abatement Society [Sociedad para la Reducción del Humo de Carbón] para designar la “particularidad londinense” que “consiste mucho más en humo que en verdadera niebla”, mientras que “aéropocalipsis”, junto con “Aéromagedón”, apareció en 2013 para referirse a la contaminación atmosférica récord en Pekín)². ¿Cómo seguimos respirando y compartiendo el aliento, cuándo y si es que lo hacemos?

Pero, por otra parte, por frágil que sea, se suele decir que la respiración, es decir, la respiración como actividad fisiológica, no admite ninguna contingencia histórica o idiomática, ninguna singularidad de la voluntad o de la decisión: se rige por una necesidad absoluta. En efecto, como recordaba Friedrich Kittler en una de sus primeras anotaciones, “en contraste con la nutrición, la respiración es irreversiblemente un reflejo involuntario [*im Unterschied zu Nutrition ist Atmen unaufhebbar ein unwillkürlicher Reflex*]”, como demuestra “la imposibilidad de suicidarse mediante una asfixia voluntariamente inducida” [*die Unmöglichkeit, sich durch willkürlich herbeigeführte Aphyxie selbst zu töten*]³. Contrariamente a lo que ocurre con la privación de alimento en la anorexia, por ejemplo, uno no puede privarse del aire asfixiándose hasta morir, salvo por el rodeo de una mediación técnica que actúa por sí misma y que ya no se puede controlar en el instante fatal. Como decía Lacan en su seminario sobre *El deseo y su interpretación*: “La respiración no se corta, o bien, si se corta, ocurre de una manera que no deja de engendrar cierto drama”⁴. Esta es la razón por la que, continúa Kittler, “es sólo a partir de la nutrición, y no todavía de la respiración, que las relaciones intersubjetivas se vuelven relevantes” [*erst bei der Nutrition, noch nicht bei der Respiration, werden intersubjektive Verhältnisse relevant*]; lo que también significa que, en un sentido psicoanalítico, “la respiración es claramente asexual” [*Respiration hingegen ist schlechthin*

93 |

² Véase Henry Antoine Des Voeux, “London Fog”, *The Times*, 27 de diciembre de 1904, 11; y Jonathan Kaiman, “Chinese Struggle Through ‘Airpocalypse’ Smog”, *The Guardian*, 16 de febrero de 2013: “Un prolongado episodio de fuerte contaminación durante el último mes, que regresó con venganza durante un día la semana pasada –llamado ‘airpocalypse’ o ‘airmageddon’ por los internautas– ha cambiado fundamentalmente

la forma en que los chinos piensan sobre el aire tóxico de su país”.

³ Friedrich Kittler, “Atmen”, en *Baggersee: Frühe Schriften aus dem Nachlass*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2015, p. 18 (traducción P. Sz).

⁴ Jacques Lacan, *Seminario 6: El deseo y su interpretación*, trad. Gerardo Arenas, Buenos Aires, Paidós, 2015, p. 427.

asexuell]. No hay intersubjetividad originaria en la respiración, dice la vulgata de la que Kittler se hace eco.

Kittler podría haber tenido en mente el seminario de Lacan de 1958-59 y su descarte de la respiración como posible “objeto pregenital” debido al hecho de que “no se corta a sí misma” [*ne se coupe pas*]. Al igual que Lacan, que descarta la posibilidad misma de “un estadio más primitivo y fundamental [...] ligado a una función tan vital como la de la alimentación” (ibid.), Kittler también se opone a la posibilidad de delinear una organización libidinal centrada en la respiración cuando entiende “fumar” como un posible ejemplo de lo que denomina “actividades de grado superior que se relacionan con la respiración” [*höherstufigen Tätigkeiten [...], die sich aufs Atmen zurückbeziehen*]. El placer de fumar, argumenta Kittler, podría ser difícil, si no imposible, de remontar a una etapa puramente respiratoria: en lugar de estar “motivado originalmente por el primer jadeo”, por la primera toma de aire al nacer, podría estar ya impregnado y estructurado por “la oralidad que intervino en el intertanto” [*nicht schon im ersten Atemzug, sondern erst durch Dazwischenkunft der Oralität motiviert*]⁵. En resumen, concluye Kittler, mientras que “comer y cagar dan lugar a cada idiosincrasia” [*aus dem Essen und Scheissen entspringen alle Idiosynkrasien*], respirar o la respiración “se dispensa a todos por igual” [*allen gleichermassen zukommt*] y “no puede ser modificada individualmente por otros” [*durch Andere... nicht individuell zu modifizieren ist*].

Sin embargo, hay al menos un psicoanalista que estuvo a punto de considerar la respiración como intersubjetiva: Otto Fenichel, cuya reputación en los círculos lacanianos es más bien escasa (cuando Fenichel lee a Freud, dice Lacan en uno de sus seminarios, “recoge todo, se lo mete en los bolsillos y luego lo pone en unas vitrinas, sin ningún orden o, al menos, según un orden enteramente arbitrario, de modo que ya nadie puede encontrar nada”)⁶. En “Introyección respiratoria”, un artículo publicado en 1931, Fenichel sostiene que “existen otras ideas de incorporación además de las orales”, en particular “una respiratoria”, como sugiere el relato de Freud sobre su paciente conocido como el Hombre de los Lobos: “el paciente, cada vez que veía a un lisiado, tenía que exhalar forzosamente, para no

⁵ Friedrich Kittler, “Atmen”, en *Baggersee*, p. 19.

⁶ Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan, Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, trad. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre, Buenos Aires, Paidós, 1987, p. 189.

volverse como él. Como exhalaba así los objetos, debía haberlos incorporado previamente mediante la inhalación”⁷. Esta hipótesis lleva a Fenichel a contemplar “un erotismo respiratorio”, una “erotogenicidad” de la respiración tan próxima al “erotismo oral y anal” que no suele manifestarse como tal. Pero, insiste Fenichel, “el tracto respiratorio también tiene una erotogenicidad autónoma” (222). Sin embargo, lo más importante desde la perspectiva de nuestro argumento es la conclusión de Fenichel, en la que considera explícitamente “asumir la actividad respiratoria del otro”, es decir, “seguir su respiración con la nuestra”, imitando su ritmo (240). La respiración se convierte así en un acto; una performance, podríamos decir, pensando en el tipo de situación cotidiana descrita por Allan Kaprow: “A veces, me he despertado junto a alguien a quien amaba y he oído nuestra respiración desincronizada [...]. He practicado la inspiración y la espiración, copiándola a ella, que dormía, y me he preguntado si esa especie de danza resonaba en su sueño”⁸.

Para Lacan y más tarde para Kittler, como vemos, la ausencia de una dimensión intersubjetiva en la respiración era consecuencia de su naturaleza refleja, de la imposibilidad de dejar de respirar voluntariamente. Ahora bien, el desafío más dramático a esta idea procede de una serie de pasajes raramente advertidos en el repugnante archivo de la historia de la esclavitud. Antonio Zucchelli, monje capuchino italiano y misionero en el reino del Congo, publicó en 1712 un relato de sus viajes, en particular el que le llevó de África a Brasil a bordo de un barco negrero. En un párrafo estremecedor, lleno de violento desprecio por los “negros” [*Negri*] a los que califica de “*bestias*” [*bestie*], Zucchelli atribuye su suicidio por falta de respiración a los “pactos que tenían con el diablo” [*patti, che tenevano col diavolo*]; traduzco estas terribles líneas lo más literalmente posible:⁹ “Muchos de ellos, estando libres de cualquier incapacidad, y debido a su sola repugnancia de ir a Brasil, eligiendo más bien morir voluntariamente, volviendo hacia atrás los ojos y la lengua por sí mismos,

⁷ Otto Fenichel, “Respiratory Introjection,” *The Collected Papers of Otto Fenichel*, Nueva York, Norton, 1953, pp. 221-222.

⁸ Allan Kaprow, “Performing Life”, en *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 196. En la página siguiente, Kaprow ofrece “un esbozo para una posible pieza de respiración” que consiste en “acompañar la respiración” (p. 197).

⁹ Antonio Zucchelli, *Relazioni del viaggio e missione di Congo*, Venecia, Bartolameo Giavarina, 1712, p. 356 (traducción P. Sz): Molti di questi, essendo liberi da ogni infermità, per la sola repugnanza c’havevano d’andar

al Brasile, eleggendosi più tosto di volontariamente morire, rivoltando da se medesimi, e gli occhi, e la lingua, restavano soffocati dal diavolo, per l’antecedenti convenzioni c’havevano con esso. A questo disordine però, quando non sia tanto subitaneo, e venga preveduto da’ Bianchi, s’accudisce col fuoco: perche quando *eglino* per morire cominciano a rivoltare la lingua, se li Bianchi sono pronti a toccargliela con un tizzone acceso di fuoco, il demonio desiste dalla sua attività, e si preservano dalla morte. In questa maniera conservassimo à molti Negri la vita.

permanecieron sofocados por el diablo, debido a los dichos convenios que tenían con él. A esta perturbación, sin embargo, cuando no era del todo repentina, y si era prevista por los Blancos, se le podía poner remedio con fuego: cuando empezaban a volver la lengua hacia atrás para morir, si los Blancos estaban dispuestos a tocarla con una tea, el demonio desistía de su actividad, y se les preservaba de morir. De este modo, preservamos la vida de muchos negros”. La preservación de la vida, como si fuera una mercancía que hay que almacenar y salvaguardar por cualquier medio, es también lo que motiva una práctica similar relatada un año después por Dumont de Montigny, oficial colonial en la Luisiana francesa:¹⁰ “Cuando un negro se convierte en cimarrón, es decir, cuando abandona la casa de su amo, después de haber sido capturado, se le azota; para ello, se le hace tumbarse boca abajo, con las piernas juntas y los brazos extendidos y atados a dos estacas distantes entre sí, de modo que en esta posición forme la figura de una Y. En este estado se le dan cien o a veces doscientos latigazos con un látigo de carretero; y mientras se le trata así, hay que tener la precaución de guardar una tea que se le pone en la cara cuando no grita: porque sucedía a menudo que, a causa de la rabia provocada por este castigo, algunos de estos negros se asfixiaban volviendo la lengua hacia atrás en el paladar y chupándola para tragársela.”

Siglo y medio después, en abril de 1859, George Howe estudiaba medicina en Nueva Orleans cuando fue invitado a prestar servicio como médico a bordo del *Rebecca*, un barco encargado de transportar a un grupo de esclavos liberados de Luisiana a Liberia. En sus memorias del viaje, Howe narra su descubrimiento de las verdaderas intenciones de los propietarios y la tripulación del barco, a saber, navegar hasta Cuba y devolver a los pasajeros a la esclavitud. La presencia de Howe en el barco frustró su plan, pero tras navegar a Liberia, la tripulación compró más de seiscientos esclavos y los embarcó rumbo a Cuba. En su relato, Howe menciona brevemente la muerte por asfixia; y aunque no cabe duda de su postura antiesclavista, las opiniones de Howe sobre la respiración y la civilización

961

¹⁰ Dumont de Montigny, *Mémoires historiques sur la Louisiane*, II, París, Cl. J. B. Bauche, 1713, pp. 243-234 (traducción P. Sz): Quand un Negre se fait maron, c'est-à-dire, lorsqu'il déserte de la maison de son maître, après avoir été repris on lui fait donner le fouet; & pour cela on le fait coucher ventre à terre, les deux jambes collées ensemble, & les bras étendus & attachés à deux piquets écartés l'un de l'autre, en sorte qu'en cette posture il forme la figure d'un Y. En cet état on lui fait

donner cent & quelquefois deux cens coups d'un fouet de Chartier; & tandis qu'on l'acomode de la sorte, il faut avoir la precaution d'avoir un tison allumé, qu'on lui porte au visage quand il ne crie point: car il est souvent arrive que dans la rage que leur cause ce châtement, il y a eu de ces Negres qui se sont étouffés eux-mêmes avec leur langue qu'ils renversoient par-dessus le palais, & qu'ils suçoient pour l'avalier.

son bastante inquietantes¹¹: “A pesar de su aparente buena salud, cada mañana se encontraban tres o cuatro muertos, que eran llevados a cubierta, cogidos por los brazos y los talones y arrojados por la borda tan poco ceremoniosamente como una botella vacía. ¿De qué morían? ¿Y por qué siempre de noche? En los barracones se sabía que, si a un negro no se le entretenía y mantenía en movimiento, se ponía de mal humor, en cuclillas con la barbilla sobre las rodillas y los brazos entrelazados sobre las piernas, y en muy poco tiempo moría. Entre las razas civilizadas se considera imposible aguantar la respiración hasta que sobreviene la muerte; se cree que los africanos pueden hacerlo. No tenían medios para ocultar nada, y ciertamente no se mataban entre ellos”. En su propio relato escrito contra su esclavitud, Howe parece privar a los africanos esclavizados de la única libertad que les quedaba, a saber, la de suicidarse: en lugar de ser una afirmación de soberanía desesperada, el cese de la respiración, como sugiere la narración de Howe, sería el resultado de una falta de diversión y, en última instancia, la marca de una ausencia de civilización. Como si, paradójicamente, fuera civilizado *ser capaz de no respirar*.

No puedo evitar oír en estos pasajes del abominable archivo de la esclavitud una trágica inversión anticipada (silenciosa y solitaria) del grito de guerra “No puedo respirar”. “No puedo respirar” (en lugar de “no puedo respirar”) significa aquí: puedo aguantar la respiración hasta el punto de suicidarme. No respirar se convierte en la afirmación de un “yo puedo” que es el único poder que les queda a quienes están absolutamente privados del poder de elegir o decidir.

2.

Tras este escalofriante vistazo a la enrevesada historia del aliento y la libertad, volvamos a considerar nuestras preguntas iniciales sobre la conspiración como co-inspiración, como respirar juntos. Si la respiración no es la pura expresión de la necesidad, si el aliento puede elegirse o refutarse, si puede convertirse en objeto de voluntad o deseo, se deduce que puede compartirse de muchas maneras; y que puede ser el elemento (o el terreno) para cimientos históricamente singulares con los que (o sobre los que) construir formaciones intersubjetivas de deseo y poder. Aunque al principio parecía que,

¹¹ George Howe, “The Last Slave-Ship”, *Scribner’s Magazine* 8, n° 1, 1890, pp. 123-124.

debido a su frágil pero universal necesidad, la respiración estaba destinada a eludir la posibilidad misma de un enfoque anarqueológico, en sintonía como éste con la cualidad siempre arbitraria de las estructuras o configuraciones sociales y políticas, vimos cómo aparecían grietas en la aparente consistencia de los discursos sobre la imposibilidad de la intersubjetividad respiratoria. ¿Podría ser, entonces, que respirar juntos, respirar unos con otros permita precisamente la contingencia esencial que Foucault otorgó a los objetos de estudio anarqueológicos?

Hace dos milenios y muchos aéreopocalipsis o aéreomagedones, los estoicos tenían una palabra para respirar juntos: *sumpnoia*. Diógenes Laercio, en el capítulo de sus *Vidas y opiniones de filósofos eminentes* dedicado a Zenón de Citio, fundador de la escuela estoica, resume la cosmovisión estoica de la siguiente manera: “El cosmos no contiene ningún vacío, sino que forma un todo unido. Pues esto es necesario por el aliento cohesivo [*sumpnoian*] y la tensión [*sun-tonian*] que unen las cosas en el cielo y en la tierra”.¹² Podríamos transliterar, en lugar de traducir, la *sumpnoia* estoica al castellano como simpnea, basándonos en el paradigma fisiológico que comprende la apnea (en sueño o en inmersión), la disnea (falta de aire) o la taquipnea y bradipnea (respiración anormalmente rápida o lenta). Pero la simpnea estoica, lejos de ser reducible a una condición médica, tiene una dimensión cosmológica que todavía podemos oír, aunque atenuada y de una forma ya individualizada, en una de las máximas de Marco Aurelio para sí mismo, cinco siglos después de Zenón: “No te contentes ya sólo con respirar al unísono [*sumpnein*] con el aire que todo lo abarca, sino que desde este momento piensa también al unísono [*sumphronein*] con la inteligencia que todo lo abarca.”¹³

La simpnea ha sido restituida a su pleno alcance cosmológico en la reciente “ontología de la atmósfera” de Emanuele Coccia (curiosamente, sus múltiples referencias a la filosofía estoica nunca incluyen la noción de *sumpnoia* que, sin embargo, presuponen constantemente).¹⁴ También para Coccia, “el mundo está unificado por un soplo común y universal” (52), por una textura simpnea que entre-

¹² Diógenes Laercio, *Vidas de los filósofos eminentes*, trad. Pamela Mensch, Nueva York, Oxford University Press, 2018, p. 361 (libro VII, 140).

¹³ *The Communings With Himself of Marcus Aurelius Antoninus*, trad. C. R. Haines, Londres, William Heinemann, 1916, p. 227 (libro VIII, 54).

¹⁴ Emanuele Coccia, “In Open Air: Ontology of the Atmosphere,” *The Life of Plants: A Metaphysics of Mixture*, trad. Dylan J. Montanari, Cambridge, Polity Press, 2019, pp. 35-53.

teje a todos los seres (vivos); y atmósfera es el nombre del “medio absoluto” (49) donde la “circulación universal” (27) de elementos y formas da lugar a una “interpenetración recíproca” de los cuerpos (68): la respiración como *simpnea* no es sólo “el arte de la mezcla, lo que permite a cada objeto mezclarse con el resto de los objetos, sumergirse en ellos”, sino que respirar significa también “sumergirse en un medio que nos penetra de la *misma manera y con la misma intensidad* en que nosotros penetramos en él” (52-3, el subrayado es mío). Aunque sorprendentemente evite la palabra, Coccia es probablemente el filósofo contemporáneo que más en serio se ha tomado la unión y la simultaneidad (el “syn-“ de *la sumpnoia*¹⁵). Insiste constantemente en la igualdad y la reciprocidad en la respiración, como si hubiera un equilibrio de fuerzas ontológicamente perfecto entre el medio y el sujeto: de hecho, en lo que él llama “clima” (“el nombre y la estructura metafísica de la mezcla» *qua* “unidad cósmica”), la reversibilidad constante es la regla, hasta el punto de que “el medio se convierte en sujeto y el sujeto se convierte en medio” (27). Antes de cuestionar lo que estoy tentado de llamar el sin- o simul-centrismo de este renacimiento de la *simpnea* estoica, antes de dar un paso atrás en el tiempo y releer un pasaje crucial de la *Política* de Aristóteles, detengámonos un momento en los seres paradigmáticos de Coccia a la hora de entender “lo que es el mundo” en términos inmersivos: las plantas (8). “Es a través de ellas y con su ayuda”, recuerda Coccia, “que nuestro planeta produce su atmósfera y hace posible la respiración de los seres que cubren su piel exterior”. Las plantas, en este sentido, son cosmogónicas, cosmogonizan, son responsables de “la génesis constante de nuestro cosmos”, de nuestro mundo (10). Pero Coccia no se contenta con subvertir una jerarquía formulada ejemplarmente por Heidegger en *Los conceptos fundamentales de la metafísica*, jerarquía que ve al hombre, y sólo al hombre (contrariamente a los animales o las plantas, por no hablar de las piedras) como “formador de mundo” [*weltbildend*]¹⁶. Las plantas no son sólo seres cosmogónicos que trastocan el orden de los

¹⁵ Luce Irigaray, por el contrario, subraya la disimetría radical inherente al don o a la donación del aire: “Esta deuda de la vida”, escribe, “debe permanecer impagada” o “impagable” (*The Forgetting of Air in Martin Heidegger*, trad. Mary Beth Mader [Londres: The Athlone Press, 1999], 28). Pero la disimetría absoluta y la simetría absoluta podrían equivaler a lo mismo.

¹⁶ Martin Heidegger, *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*, trad. William McNeill y Nicholas Walker, Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 62 (§ 16b): “No decimos que la piedra esté dormida o despierta. Pero ¿y la planta? Aquí ya

tenemos dudas. Es muy dudoso que la planta duerma, precisamente porque es dudoso que esté despierta. Sabemos que el animal duerme. Pero queda la duda de si su sueño es el mismo que el del hombre [...]”. La planta, con su posición intermedia entre el animal y la piedra, desempeña entonces un papel menor cuando, durante el segundo semestre de este curso lectivo (§ 42), Heidegger sigue “el camino de un examen comparativo de tres tesis directrices: la piedra no tiene mundo, el animal es pobre en mundo, el hombre es formador de mundo” (176).

seres. Más que contrajerárquicas, podrían caracterizarse como anárquicas en la medida en que “destruyen la jerarquía topológica que parece reinar sobre nuestro cosmos” (10): “Demuestran que la vida es una ruptura de la asimetría entre contenedor y contenido. Cuando hay vida, el contenedor se sitúa en lo contenido (y, por tanto, es contenido por él); y viceversa. El paradigma de esta superposición mutua es lo que los antiguos llamaban ‘aliento’ (*pneuma*)”. En pocas palabras: estoy contenido en el aire que está contenido en mí.

La respiración, entonces, como resultado de la cosmogénesis vegetal, se convierte en el nombre de la no-asimetría como imbricación recíproca en una versión de la simpnea que no parece permitir ningún desequilibrio ontológico de fuerzas: “Respirar significa estar inmerso en un medio que nos penetra con *la misma intensidad con que nosotros lo penetramos*” (11, el subrayado es mío); o de nuevo: “Estamos en algo con *la misma intensidad y la misma fuerza que ese algo está en nosotros*” (66, el subrayado es mío). En suma, las plantas, habiendo “transformado el mundo en la realidad del aliento” (11), son para Coccia la agencia de una simetría universalmente simpneumática y anárquica entre medio y sujeto o entre el yo y el otro.

Pero las propias plantas, recordémoslo, tienen un ciclo de respiración temporalmente complejo: durante el día liberan oxígeno por fotosíntesis y durante la noche dióxido de carbono. Algunas plantas —como los cactus o la piña— difieren o dividen su fotosíntesis gracias a un notable mecanismo que evolucionó como adaptación a las condiciones áridas: las estomas permanecen cerradas durante el día para reducir la evaporación, pero se abren por la noche para recoger dióxido de carbono y almacenarlo en forma de ácido; durante el día se convertirá de nuevo en CO₂ y se utilizará para la fotosíntesis. En resumen, cuando las plantas respiran, su respiración implica una heterocronía, una temporalidad diferencial y diferida que parece difícilmente compatible con la idea de una “interpenetración recíproca” y perfectamente simétrica que Coccia caracteriza —utilizando un léxico político— como “una absoluta libertad de circulación” (68). Es cierto que el propio Coccia oscila a veces entre el reconocimiento de un desequilibrio repetido inherente a la respiración y la afirmación de una “unidad [extraída] de las infinitas formas de la respiración” (56). Esta oscilación es particularmente palpable (quizá debería decir respirable) en este pasaje (55-6, el subrayado es mío): “En el aliento, *durante un instante*, el animal y el cosmos se reúnen [...]. Sin embargo, es *con y en el mismo movimiento* que el ser vivo y el mundo consagran su separación. Lo que llamamos vida no es más que este gesto, mediante el cual una porción de materia se distingue

del mundo *con la misma fuerza* que emplea para fundirse con él. [...] Esta operación nunca es definitiva: el mundo, como el ser vivo, no es más que el retorno del aliento y de su posibilidad.”

La pregunta, tan sencilla como inquietante, es ineludible: si la respiración nunca es completa o acabada (*jamais définitive*, escribe Coccia en francés), si tiene que volver una y otra vez, ¿no será porque su misma posibilidad es finita? O mejor: ¿arraigada (*up-rooted*, enraizada hacia arriba) en la finitud? ¿Y cómo explicar lo que estoy tentado de llamar la infinita finitud de la respiración, la constante disnea o desequilibrio que convierte (o vuelve) la simpnea en taquipnea y bradipnea (en una ontológica falta o aplazamiento de la respiración)? ¿Cómo dar cuenta de una falta de aliento esencial que a veces lleva al propio Coccia, como vimos, a reducir a un instante inasible e inaprehensible la vasta, omnicomprendiva y simpneumática unión heredada de los estoicos?

3.

Respiremos hondo y demos un paso atrás.

La noción de sympnea tiene también una historia pre estoica, una genealogía que se bifurca por un camino completamente distinto, que no salta directamente a la cuestión de la unidad ontológica del mundo, sino que permanece enredada en las dificultades relativas a la constitución de una comunidad política. Unas décadas antes de la fundación de la escuela estoica, Aristóteles, en su *Política* (V, 1303a26), utiliza el verbo *sumpneō*, “respirar juntos”, en su admonición contra la facción o sedición: “La disimilitud de existencias [*to mē homophulon*] también propicia el conflicto faccioso [*stasiōtikon*: inclinado a la sedición, al *inmovilismo*] hasta que se desarrolla un espíritu cooperativo [*heōs an sumpneusē*: literalmente, hasta que respiran juntos]. Pues del mismo modo que una ciudad no surge de una multitud cualquiera, tampoco surge en un periodo de tiempo cualquiera [*en tō tukhonti khronō*]”¹⁷. La frase de Aristóteles, *to mē homophulon*, también se ha traducido como “diferencia de raza”, traducción a la que deberíamos resistirnos a la luz de los ejemplos de sedición que da más adelante en el mismo párrafo, ya que no se trata de razas en el sentido moderno (y muy problemático) de la palabra,

¹⁷ Aristotle's *Politics*, trad. Carnes Lord, Chicago, The University of Chicago Press, 2013, p. 135.

sino de colonos de diferentes ciudades-estado griegas: “los anfipolitanos [Anfípolis había sido colonizada por colonos de Atenas], tras admitir más tarde a colonos de entre los calcidios [los ciudadanos de Calcis, otra ciudad-estado donde Aristóteles acabó muriendo en el 322 a.C. tras abandonar Atenas], fueron casi todos expulsados por ellos”. Además, este pasaje recuerda mucho a otro similar de las *Leyes* de Platón (708d), donde se utiliza el mismo verbo, *sumpneō*: “la tribu [*genos*] que se ha reunido de todas partes”, el clan compuesto o amalgamado, escribe Platón, “probablemente estaría más dispuesta a obedecer ciertas leyes nuevas, pero para que respirara unida [*sumpneusai*] [...] se necesitaría mucho tiempo.”¹⁸ Que tanto Platón como Aristóteles desconfíen claramente de la multitud mixta no debería sorprendernos. Pero a lo que debemos prestar atención es a que ambos insisten en la unidad simpneumática como resultado de un proceso en el tiempo. En otras palabras: contrariamente a una simpnea estoica o neoestoica ontológicamente (pre)dada, la sincronía en la respiración es aquí el resultado de un proceso político: tiene que ser producida.

El sentido político en que Platón y Aristóteles entendieron la simpnea es anterior al sentido cosmológico que adquirió en la filosofía estoica. Pero este último no sustituyó ni silenció al primero. De hecho, coexisten en los escritos de Cicerón, por ejemplo. En su diálogo filosófico *Sobre la naturaleza de los dioses*, cuando uno de los dialogantes, el filósofo estoico Quinto Lucilio Balbo, describe la “interconexión” de las cosas (su interpenetración recíproca, como diría Coccia), el verbo que traduce el *sumpneō* estoico es *conspirare*. En la correspondencia de Cicerón durante los años que siguieron al asesinato de César en el 44 a.C., aparece el mismo verbo cuando, en una carta a Planco, se maravilla de “cómo toda la población de Roma, de toda clase y orden, es de una sola mente [*conspiravit*] en su deseo unido de la liberación de la República.” Pero otro significado del sustantivo *conspiratio* se encuentra también en este archivo ciceroniano: en una carta que aparece en el mismo manuscrito con otra carta del general romano Décimo Bruto a Cicerón, Planco y Décimo Bruto, haciendo un llamamiento a la vigilancia en interés de la República, se dirigen al Senado de la siguiente manera: “haced todo lo posible para que estemos perfectamente equipados tanto en tropas como en todos los demás aspectos [...] contra una inicua

¹⁸ *The Laws of Plato*, trad. Thomas L. Pangle, Chicago, The University of Chicago Press, 1980, p. 94.

conspiración [*contra sceleratissimam conspiracyem*] de enemigos públicos”.¹⁹

Conspiración o conspiración, por tanto, oscila entre la unidad o unanimidad absoluta, por un lado, y la secesión sediciosa, por otro (reunión en disidencia o rebelión). Como palabra heredada de esta tradición grecorromana estratificada, conspiración o conjura tiende así a separarse de la unión de su significado supuestamente unificado y acaba significando lo contrario de sí misma: como significante de sedición, es una facción o contienda dentro de su propio campo semántico de operaciones.

La respiración, por tanto, no puede concebirse simplemente como lo dado de la “superposición mutua”, como la “permeabilidad” que explica el hecho de que “todo está en todo”, como “imbricación recíproca”, “mezcla recíproca”, “interpenetración recíproca” o “inherencia recíproca de todas las cosas en todas las demás cosas”.²⁰ Antes de ser pacíficamente simpneumática (si es que alguna vez lo es), la respiración es siempre lo que Frantz Fanon, en “Argelia al descubierto”, llamó “una respiración *observada*, ocupada” [*une respiration observée, occupée*] y “una respiración de combate” [*une respiration de combat*]. Por un lado, la respiración que Fanon describe en la Argelia colonizada es disidente, se esconde en la clandestinidad mientras respira contra la ocupación; y por otro, es una respiración que busca la unidad en la liberación, como el pueblo de Roma evocado por Cicerón: conspira ante “*la nouvelle respiration de la Nation*” [*la nueva respiración de la Nación*] que Fanon oye llegar por las ondas de la emisora de radio establecida por el Frente de Liberación Nacional (FLN).²¹

El pensador contemporáneo que llegó más lejos en la conceptualización del aliento como teatro de operaciones polemológico es sin duda Peter Sloterdijk con su “modelo atmoterrorista” destinado a dar cuenta de lo que comenzó en 1915, cuando las tropas alemanas utilizaron por primera vez a gran escala “el gas como medio de combate”.²² A la inversa, Sloterdijk ve en “el concepto de la máscara-

103 |

¹⁹ Cicerón, *De Natura Deorum*, II, 19, trad. H. Rackham, Cambridge-MA, Harvard University Press, 1967, p. 143; Cicerón, *The Letters to His Friends*, trad. W. Glynn Williams, II, Cambridge-MA, Harvard University Press, 1952, p. 335 (X, xii) y p. 465 (XI, xiii).

²⁰ Emanuele Coccia, *The Life of Plants*, 10, 32, 66, 67 y 68.

²¹ Frantz Fanon “Algeria Unveiled” y “This Is The Voice of Algeria”, en *A Dying Colonialism*, trad. Haakon Cheva-

lier, Nueva York, Grove Press, 1965, p. 65 y p. 85 (traducción modificada).

²² Peter Sloterdijk, “Gas Warfare-or: The Atmoterrorist Model”, en *Terror From the Air*, trad. Amy Patton y Steve Corcoran, Los Angeles, Semiotext(e), 2009, pp. 9-10.

ra antigás” los albores del “principio del aire acondicionado, cuya idea básica consiste en desconectar un volumen definido de espacio del aire circundante” (20). El aire acondicionado y la guerra del gas, como expresiones últimas de una discordia neumática, son los máximos opuestos de la simpnea. Pertenecen a la era de lo que Sloterdijk llama, citando a Elias Canetti, “la escisión de la atmósfera” [*die Zersplitterung der Atmosphäre*], la era del desmantelamiento y el encierro de “la última propiedad común” [*die letzte Allmende*] que pertenece a “todas las personas colectivamente”: el aire²³.

Esta cosmovisión dispneica pasa a primer plano sólo con “la modernidad como proceso de atmósfera-explicación” (47), es decir, cuando la necesidad implícita de respirar para vivir se tematiza y cuestiona explícitamente. Pero en su sentido más general, el aire acondicionado, sostiene Sloterdijk en el primer volumen de su trilogía *Esferas*, es “la producción primigenia de toda sociedad”.²⁴ El acondicionamiento del aire, podríamos decir, es la condición previa de la unión: lejos de ser incondicionalmente simpneumática, la respiración es una conspiración constante contra la apnea, una conspiración taquipneica o bradipneica de la que nunca puede decirse que produzca una eupnea equilibrada o sin esfuerzo. Si el aire, si la atmósfera tiene que estar preacondicionada, ¿cómo podría haber una naturalidad eupneica? ¿Cómo podría haber un ritmo natural, una velocidad correcta en la respiración?

Resulta sorprendente ver cómo Coccia, al mismo tiempo que defiende rigurosamente una ontología simpneica, no sólo adopta la idea de Sloterdijk del aire acondicionado como condición previa para la vida, sino que incluso la amplía a una dimensión interespecífica o panespecífica. En *La vida de las plantas*, recuerda cómo la fotosíntesis fue “entendida desde el principio (en el siglo XVIII) como un dispositivo *natural de aire acondicionado*” (44, énfasis en el original). El mismo pensamiento se repite en sus *Metamorfosis* más recientes: al tiempo que reafirma aún más su creencia en una simpnea neoestoica (“Compartimos nuestro aliento con todos los seres

104 |

²³ Sloterdijk (98 y 100) cita el discurso de Canetti con motivo del cincuenta cumpleaños de Hermann Broch, pronunciado en Viena en noviembre de 1936: véase Elias Canetti, “Hermann Broch”, en *The Conscience of Words*, trad. Joachim Neugroschel, Nueva York, Seabury Press, 1979, p. 11 y p. 13. Canetti tiene esta sorprendente imagen en *Crowds and Power* (trad. Carol Stewart [Nueva York: Continuum, 1981], 86): “Las banderas son el viento hecho visible. Son como trozos cortados de nubes, más

cercanos y de colores más variados, atados y con forma permanente. En su movimiento son realmente llamativas. Las naciones las utilizan para marcar el aire por encima de ellas como propio, como si el viento pudiera dividirse”.

²⁴ Peter Sloterdijk, *Spheres*, volume I: *Bubbles*, trad. Wieland Hoban, Los Angeles: Semiotext(e), 2011, p. 46.

vivos presentes y futuros”), Coccia sostiene que la “climatización” es “el acto arquitectónico inaugural”, el acto que hace que el espacio sea “respirable” y, por tanto, “habitable”.²⁵ La cuestión que plantea la ontología de Coccia de una atmósfera compartida metamórfica o transustanciadora es, pues, la siguiente: ¿cómo puede la respiración ser el nombre de una unión incondicionalmente comunitaria y, al mismo tiempo, estar preconditionada o climatizada? ¿Cómo puede la respiración ser la unidad infinitamente acogedora del mundo como libertad absoluta de interpenetración y al mismo tiempo producir (condicionar) el mundo cada vez de una manera singular?

El condicionamiento o la condicionalidad es finitud. La vida –ya sea una vida o la vida en general, la vida transindividual– es finita. La vida ha comenzado y puede terminar (es contingente, podríamos decir, y por lo tanto también está sujeta a un enfoque anarqueológico). Y es precisamente por la finitud de la vida por lo que uno puede ser responsable de ella, por lo que uno puede luchar por ella, o, en otras palabras, *conspirar por ella*. Si la respiración es siempre, de un modo u otro, lo que Fanon llamaba una “respiración de combate”, es porque la respiración está fundamentalmente determinada, como escribe Canetti, por su “indefensión” [*Wehrlosigkeit*].²⁶

El aliento es corto, siempre demasiado corto. Contrariamente a lo que sugiere el discurso neoestoico de Coccia, “estar en el mundo” no significa “compartir siempre [...] el mismo aliento”.²⁷ Lo que compartimos, lo que tenemos que compartir –el objeto o sujeto de lo que Canetti llama una “economía de la respiración” [*Atemhaushalt*]²⁸ – es la falta de aliento. De hecho, la disnea podría ser la razón misma de compartir en general.

La simpnea, cuando y si es que se produce, sólo es posible bajo la condición de finitud disneica.

²⁵ Emanuele Coccia, *Metamorfosis*, trad. Robin Mackay, Cambridge, Polity Press, 2021, p. 128 y p. 153.

²⁶ Elias Canetti, “Hermann Broch”, en *The Conscience of Words*, p. 13.

²⁷ Emanuele Coccia, *The Life of Plants*, p. 52.

²⁸ Y no “metabolismo del aliento”, como en la traducción inglesa: Elias Canetti, “Hermann Broch”, p. 8.

DIÁLOGOS

Empezar por la evidencia, una lectura asombrada: conversación con Peter Szendy^{*1}

Cristóbal Durán: Querido Peter, quisiera intentar leer, dándome mis licencias, hacer mi lectura, quizá devenir-lectario de tus lecturas². No me refiero a leer según tu manera de leer, lo que implicaría presuponer que puedo saber cuál es esta manera, sino *leer tu manera de leer*. Creo que puedo empezar por algo que dices en las primeras páginas de tu libro *Grandes éxitos*. Tengo la impresión de que se trata de una cuestión de método: encontrar la lógica del hit es “legitimar el derecho a un asombro *filosófico* frente a lo que se presenta como la evidencia misma: a saber, la banalidad y la singularidad” del hit³. Quiero preguntarte

109 |

* Esta conversación se llevó a cabo de forma virtual el día 27 de febrero de 2024.

² Con este término traducimos “lectaire” para diferenciarlo del lector/a (“lecteur/lectrice”). En teoría narrativa, el término “lectaire” alude al lector ficcional al cual se dirige el narrador. Podría tratarse del destinatario de la lectura, de quien solo se puede saber que es quien tendría

que leer, sin conocer su género. A través del término se busca, entre otras cosas, hacer notar la dimensión simultáneamente impersonal e interactiva implicada en el acto de leer.

³ Peter Szendy, *Grandes éxitos: la filosofía en el jukebox*, tr. Carmen Pardo y Miguel Morey, Pontevedra, Ellago, 2009, p. 16.

sobre este asombro, un *asombro filosófico* en el que creo encontrar algo que compromete a todas tus lecturas. Se trata también de la *admiratio*, del *Wonder*... ¿Acaso ese asombro conduce, en algún sentido, tu investigación sobre ciertos objetos? Conducir es desde luego una palabra demasiado fuerte, pero creo que se trata de algo más o menos así.

Peter Szendy: El término “asombro” es un término que me acompaña desde hace mucho tiempo. Es una palabra que me precede desde siempre, ya que en cierta manera la definición más clásica de la filosofía tiene que ver con la palabra *thaumazein*, asombro. Pero en mi caso particular, me acompaña de manera muy precisa, digamos, desde mi tesis. En ella, traté el asombro en relación con la evidencia. Evidencia es una palabra que en francés venía de Lacan, y que remite a la vista. Aunque, de hecho, la palabra con la que me topé bastante pronto en mi tesis fue una palabra con que encontré en la obra de Adorno. En la época de mi tesis, a mediados de los años 1990, Adorno era muy, muy importante para mí. Todavía lo es, pero en ese entonces era realmente central. Me encontré con una palabra en un texto que dedicó a la relación entre la música y la pintura. Es un texto que incluso traduje⁴, y que he leído con mucha atención, lo cual también es importante porque para mí el pensamiento, cualesquiera que sean los objetos a partir de los cuales pensamos, sigue implicando un proceso de traducción, no necesariamente en el sentido literal de una traducción entre dos lenguas, sino más bien un proceso de traducción entre idiomas, regímenes, signos, medios, etc. En este texto que Adorno dedica a la relación entre música y pintura, utiliza la palabra “evidencia”, que en alemán es *selbstverständliche*, y que significa literalmente lo que se comprende por sí mismo o a partir de sí mismo. Y así, dice con mucha precisión, que lo evidente es que la música es un arte del tiempo, *Zeitkunst*. Eso es obvio. Y en ese entonces, para mí, no era nada obvio. Precisamente porque él lo decía, ya no era obvio. Lo que hizo sorprenderme fue el hecho de que Adorno diga que, en el caso de la

⁴ Theodor W. Adorno, *Sur quelques relations entre musique et peinture*, Textes réunis et traduits de l'allemand par Peter Szendy, avec la collaboration de Jean Lauxerois, Paris, La caserne, 1995. El lector encontrará una versión al castellano de esta traducción francesa al final de este volumen.

música, el tiempo no es *selbstverständlich*, es decir que el tiempo no es autoevidente, no puede autocomprenderse.

Así que, para responder con más precisión a tu pregunta, ya que has mencionado el hit, a mí lo que me sorprendía de los hits era precisamente la idea de que el hit se comprende y se escucha a sí mismo, de que hay algo *selbstverständlich* en él. Pero si nos ponemos a pensar qué significa *selbstverständlich*, nos damos cuenta de que hay una relación consigo mismo en juego, y por tanto una diferencia de sí consigo mismo. Para decirlo con un término cargado filosóficamente, hay una especie de autoafección del hit, el hit se relaciona consigo mismo, pero esta autoafección es precisamente una heteroafección, puesto que al haber una relación hay inmediatamente una distancia, y es en esta distancia donde el asombro viene a insertarse, a colarse.

Es en la *selbstverständlichkeit* donde se aloja el asombro, y eso, para responder a tu pregunta de forma más general, si he entendido bien, eso es siempre lo que me interesa. Probablemente no me corresponde a mí decirlo, pero por lo que puedo ver, creo que lo que me asombra es efectivamente esta distancia, esta diferencia, esta brecha que forma parte de las formas de relación con uno mismo. Por ejemplo, este es el caso de mi trabajo más reciente sobre la lectura. Lo que me sorprende de la lectura es que ella es una relación con uno mismo, y a menudo se ha pensado a la lectura como un encuentro con uno mismo, como una reunión con uno mismo. Heidegger, por ejemplo, lo dice en un texto titulado *Was ist lesen?* y dice que la lectura es *versammlung*, es *sich sammeln*, etc., así que es un estrechamiento de la relación con el yo. Eso parece algo obvio en la lectura, algo *selbstverständlich*, y al mismo tiempo, esta relación con el yo está atravesada por una alteridad tan grande, y ahí es donde me sorprende, ahí es donde, básicamente, empieza algo de mi trabajo.

CD: Sí, quizás deberíamos preguntarle al hit, al hit mismo, cómo sucede esto, quizá. Es algo que corresponde a uno mismo, pero sin uno mismo, algo así.

PS: Exactamente, sí. Y luego, hay algo que quería añadir muy rápidamente, y que es correlativo a lo que acabo de decir. En el caso de los hits, intenté pensar *a partir* de ellos. Y creo que eso es algo bastante ejemplar para mí. Es algo que también me viene de Ador-

no. Trato de citarlo de memoria: él dice en alguna parte de su *Teoría estética*, que la filosofía del arte siempre ha abordado las obras desde arriba, partiendo del concepto de arte, y nunca consigue llegar a las obras, o algo así. Dice que tenemos que pensar en una estética que empiece desde abajo. Estoy simplificando un poco las cosas, pero él dice algo así. Y para mí, ese siempre ha sido un programa, algo que era realmente una especie de credo, casi un tic, de hecho. Es algo que está profundamente ligado a la evidencia, en el sentido de *Selbstverständlich*, porque desde el momento en que hay una distancia que se inserta en la *Selbstverständlich*, es el hit el que se comprende a sí mismo, pero precisamente porque no se comprende a sí mismo, si jugamos un poco con el doble sentido de la palabra “comprender” en francés, donde resuena a la vez *understand*, comprender, pero también incluir. Así que, de algún modo, el hit se entiende a sí mismo porque no se comprende a sí mismo. Es eso. El hit, de hecho, me llama, y eso además es parte de lo que podríamos llamar su atractivo. El hit te está solicitando, interpelándote y dirigiéndose a ti. Es un llamamiento o, como decimos en francés, un “appel d’air” también⁵. Abres la ventana y es un soplo de aire fresco. Es una dirección, un *adresse*, en otras palabras.

CD: En *Grandes éxitos* te descubres asombrado de escuchar desde un lugar que no es el tuyo, pero que de algún modo lo es. El lugar del *earworm*, que “se reproduce sin cesar”⁶ en nosotros, me parece que es un muy buen ejemplo para subrayar el modo en el cual tu abor das tus problemas. Tengo la impresión de que concederles una dignidad a los objetos de la cultura popular, frente a los cuales aparentemente hemos cerrado los ojos, implica algo de ese asombro del que hemos hablado, un asombro que supone desplegar una relación con algo que exige desposeerse y, de cierta manera, perder el dominio y la soberanía. En el caso de los hits, nos vemos confrontados al hecho de que escuchamos sin prestar oídos. Todo ocurre como si hubiese que dejarse, abandonarse, ocuparse de otras cosas, para po-

⁵ En castellano se emplea la expresión “un soplo de aire fresco”, aunque se pierde el juego con la idea de llamada que está en “appel d’air”.

⁶ Peter Szendy, *Grandes éxitos*, op. cit., p. 83.

der elaborar un ejercicio riguroso de filosofía. Sus melodías retornan en nosotros, pese a nosotros, y lo hacen para hablarnos de nosotros. Nos hacen acceder a nosotros, a lo más singular y secreto de cada uno, en el sentido en que también lo hacen pasar por absolutamente cualquiera. No es exactamente una pregunta.

PS: Efectivamente, hay algo del orden de la desposesión radical en la experiencia del hit. Para decirlo muy sencillamente, desde un punto de vista fenomenológico, la experiencia del hit es algo del orden de una irrupción involuntaria, y no es exactamente la memoria involuntaria en el sentido proustiano. No es un recuerdo que nos remonte a algo perdido en el pasado y con lo que habría que reconectar, sino más bien algo que es casi del orden de la posesión, o podríamos decir de la obsesión, quizás incluso algo del orden del fantasma o del aparecido. De repente, irrumpe un cuerpo extraño. Por cierto, la palabra “earworm” es interesante, a veces se utiliza en francés, y en alemán “Ohrwurm” también se emplea para designar a un insecto, la tijereta. En realidad, básicamente es una penetración violenta.

En mi opinión, quizás quien ha pensado los hits de la manera más interesante, aunque a veces haya límites en su pensamiento, es Theodor Reik, un psicoanalista. Es autor de *The Haunting Melody*. Él habla del hit, obviamente no en el sentido comercial, sino, digamos, en el sentido fenomenológico, en el sentido de esa melodía que toma posesión de una psique. Habla de él como de un verdadero intruso que llega a casa, al hogar de la psique. Y es cierto, creo, que tradicionalmente la musicología, y más aún diría yo la filosofía, se ha resistido probablemente a esta fuerza. Se defienden de esta irrupción, y probablemente por eso el discurso sobre los hits es tan pobre. En sociología, en filosofía, son probablemente inexistentes, aunque en el caso de la sociología, cuando lo hay, ya se trata de un discurso sobre otra cosa. Pero el discurso sobre el hit propiamente, sobre este fenómeno tan singular que es el hit, creo que viene precisamente del psicoanálisis. Como explico en *Grandes éxitos*, el discurso de Theodor Reik tiene sus límites, porque finalmente el hit siempre conduce a algo que es del orden del decir, del querer decir algo que es del orden del lenguaje o del significante lingüístico reprimido. Así que, al final, la radical extrañeza del hit también se ve reduce. Pero creo que fue él quien fue más lejos al abandonarse a este objeto intrusivo. Aunque es verdad que al “abandonarse” a esta

heterogeneidad radical del objeto, quizá no estemos empleando la palabra adecuada. En francés podemos decir “s’adonner”, entregarse, y eso es algo del orden de un don o tal vez de una deuda, no lo sé. En cualquier caso, se trata de algo que nos requiere y a lo que respondemos.

Bueno, no soy yo quien está inventando esta necesidad. Creo que esta disimetría y este recurso radicalmente otro y heterogéneo es algo que me viene muy claramente del pensamiento de Derrida, que para mí ha sido, como sabes, de una importancia muy grande, ha sido radicalmente configurador. Quiero decir, empecé a pensar con él y gracias a él. En cualquier caso, es algo a lo que realmente intento ser fiel. Quizá fiel no sea necesariamente el término adecuado, porque la fidelidad quizá implique algo del orden del método, del hábito, algo a lo que te aferras. Pero no es eso. Siempre intento dejarme sorprender por la exigencia de sorprenderme. Quizá sea eso, si tuviera que formularlo rigurosamente. Intento ser sorprendido siempre por la exigencia de sorprenderme, o dejarme asombrar por la necesidad de asombrarme, porque eso tampoco tiene por qué convertirse en un método. Así que probablemente el objeto “hit” fue ejemplar, o fue un punto de cristalización de eso, para mí. No es el primer objeto en el que he trabajado, pero probablemente sea aquel cuya extrañeza es más llamativa, más obvia y también más desorientadora, porque llegué al objeto “hit” desde una formación musicológica y estética que no me preparaba para ello en absoluto. Así que fue una especie de salto al vacío, porque nunca pensé que trabajaría con objetos que al final se consideraban indignos, y sobre todo nunca pensé que fuera posible desarrollar un discurso sobre los hits precisamente porque son tan *selbstverständlich*. Es como si no hubiera nada que decir, simplemente es obvio que están ahí, tienen un cierto efecto, una vez que has dicho que son nostálgicos, etc., bueno, piensas que no hay nada que decir.

Pero no, ahí es donde todo empieza. Pero nunca imaginé antes de escribir *Grandes éxitos* que ese iba a ser un principio. Pensé que los hits eran el final y no el principio. Los hits eran ya el final de lo que podía decirse de ellos. Había una especie de clausura del objeto en esta especie de perfección un poco despreciable, quiero decir. Esta especie de encierro en sí mismo del hit sobre la que no hay absolutamente nada que decir, nada que inventar.

CD: Hay una cita que siempre me ha fascinado. Se encuentra al inicio de *Musica Ficta*, el libro de Lacoue-Labarthe. Cito: “En primer lugar, está la cuestión de la música, la cual, de manera extraña, nunca es la cuestión de la música solamente”⁷. Es algo que me parece totalmente lógico cuando leo muchos de tus escritos. Comenzaste a escribir sobre la música, y luego te interesaste en el cine y las imágenes, en particular en tus últimos escritos. Ciertamente no creo que se trate de un corte entre periodos. La manera en que acabas *Escucha: una historia del oído melómano* es totalmente política. “No somos, pues, una comunidad de oyentes a la escucha de un mismo objeto que podría reunirnos, como este pueblo de oídos mudos con el que parecía soñar Wagner. Somos una adición infinita de singularidades, cada una de las cuales quiere hacerse oír oír, por lo cual no hay suma posible. No escuchamos como un solo cuerpo: somos dos y (en consecuencia) siempre uno más”⁸. Pienso que cuando leemos tu lectura, se trata de un abrirse-paso o, como tú lo dices en *El supermercado de lo visible*, de un “rastreo [en francés: *voyage – traçage*] – que busca a tientas su camino hacia lo que vendrá”⁹. ¿Cómo evalúas este abrirse paso que no deja de multiplicar sus inquietudes?

PS: Gracias por esta maravillosa pregunta. Soy muy sensible a la afirmación que has leído de Lacoue-Labarthe. “En primer lugar, está la cuestión de la música, la cual, de manera extraña, nunca es la cuestión de la música solamente”. Me recuerda a algo que decía mi difunto amigo Michel Dégu, que murió hace dos años. Michel siempre decía “la poesía no está sola”. Y por eso la revista que fundó, *Poésie*, se escribe con el ampersand en medio. Incluso es el título de uno de sus textos. Así que, obviamente, cuando decimos “la poesía no está sola” o cuando decimos, como dice Lacoue-Labarthe, que la cuestión de la música nunca es la cuestión de la música sola, eso no significa simplemente que la poesía o la música encuentren su lugar entre otras formas de arte, entre otros medios, entre otras disciplinas

⁷ Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta. Figuras de Wagner*, tr. Javier Ignacio Gorraiz y Natalia Haydée Del Frari, Adrogué/Santiago, La cebra/Palinodia, 2022, p. 22.

⁸ Peter Szendy, *Escucha. Una historia del oído melómano*, tr. José María Pinto, Barcelona, Paidós, 2003, p. 172.

⁹ Peter Szendy, *El supermercado de lo visible. Hacia una economía general de imágenes*, tr. José Miguel Burgos Mazas y Mariel Manrique, Barcelona, Shangrila, p. 76.

o discursos o regímenes de significación, etc. No es que la música o la poesía no estén solas, por el hecho de que también hay otras cosas. No es una cuestión de yuxtaposición, digamos. Es porque la música o la poesía ya están trabajadas desde dentro por algo que es otro, pero que es otro adentro. En el caso de la música, para mí, esto siempre ha estado ligado al punto de partida con el que comenzó nuestra discusión. *Selbstverständlich*, como decía Adorno. Lo que es aparentemente *selbstverständlich* es que la música es un arte del tiempo, pero es precisamente lo que no es *selbstverständlich*, es decir, la música es también un arte del espacio, la música es también un arte de la escritura, la música es también una archiescritura, si se quiere.

La música ya está trabajada por esta alteridad, que no se agota en el medio del tiempo, o quizás podríamos decir que el medio temporal está trabajado por esta alteridad. Lo cual, por cierto, saltándome muchas mediaciones y etapas intermedias, me lleva a decir que mi interés por lo que cada vez más llamo “heterocronía” (es probable que el trabajo que hago sobre la imagen también venga de ahí, pero podemos volver a hablar de esto), quizá tenga relación con el desplazamiento de mi asombro de un campo a otro, que antes señalabas. Así que la música no está absolutamente sola, porque está trabajada desde dentro por algo totalmente distinto, y la poesía tampoco. Incluso creo que, a partir de la música, mis asombros, digamos, se han desplazado hacia otros campos —la lectura, la imagen, la circulación de la imagen—, pero creo que hay algo que permanece y que es precisamente del orden de la escucha. Así que me gustaría decir que, al final, mi objeto nunca ha sido realmente la música. A fin de cuentas, siempre se ha tratado de la escucha. La escucha en todas sus formas, la escucha como auscultación, la escucha como obsesión melódica, como tormento, la escucha como obediencia, la escucha como paranoia, la escucha como vigilancia, la escucha como disimetría radical, etc. Y me doy cuenta ahora, porque a veces me hacen la pregunta, de que mi acercamiento a la literatura, mi acercamiento a la imagen, a la cultura visual, o al medio visual, está profundamente ligado a lo que ha sido el punto de partida de mi trabajo, que es la escucha.

Está profundamente vinculado porque, básicamente, cuando hace poco trabajé sobre la lectura, ¿qué hice? Digamos que ese oído que estaba vuelto hacia el afuera, lo volví en cierto modo hacia el inte-

rior. Empecé a intentar escuchar las voces, las voces que interactúan, las voces que se interrumpen, las voces que se responden en nuestro interior cuando leemos. ¿Qué es este teatro del sonido, de la voz, del interior, que se despierta en nosotros cuando empezamos a leer? En el fondo, la cuestión de la imagen no es necesariamente nueva en sí misma, pero me doy cuenta de que lo que vuelve una y otra vez en mi trabajo sobre la imagen es la cuestión de la temporalidad de la imagen. Eso incluso me llevó a formular ciertas cosas de una manera en que dudaba un poco escribir y que finalmente fue lo que tuve que decir. Por ejemplo, cuando digo todo esto de la “iconomía”, que, para decirlo muy sencillamente, es una forma de decir que nunca hay una imagen que se mantenga sola. La imagen siempre está relacionada, siempre circula, incluso cuando está sola, y eso es lo importante. No es sólo que una imagen esté siempre definida o caracterizada por su relación con otra; no es sólo que nunca haya una sola imagen y que siempre haya ya varias imágenes, sino que incluso cuando consideramos una imagen *como tal*, una imagen recortada por su marco, una imagen inmóvil, esa imagen ya está atravesada por la alteridad temporal, por lo que yo llamo la heterocronía, porque es una especie de campo de fuerza detenido. Toda imagen es, en cierto modo, un análisis detallado¹⁰ que cuenta provisionalmente con un devenir. Y creo que esta concepción heterocrónica de la imagen me viene de la música, o más bien, de la escucha de la música.

Sólo quisiera añadir que a veces me irritan un poco los discursos un tanto fáciles y rápidos que circulan por ahí, como aquellos en los que a menudo oímos decir cosas como “ponerse a la escucha de las imágenes”¹¹, “escuchar las imágenes”. En realidad, eso no significa gran cosa. Escuchar las imágenes no significa nada. “Hay que escuchar las imágenes”. Lo que digo es que cierta atención a la heterocronía que actúa en cada imagen significa que esa imagen singular, ya se está descomponiendo, que ya no es... Inmediatamente ya no es *Selbstverständlich*. Contiene ya esta distancia de uno mismo hacia

¹⁰ La expresión empleada aquí es “arrêt sur image” que literalmente designa el “congelamiento de imagen”.

¹¹ La expresión francesa también dice “estar atento a las imágenes”.

uno mismo. Creo que esta atención, al menos para mí, proviene del trabajo que he hecho sobre la escucha. Es una especie de constante.

CD: Sí, lo es. Precisamente te quisiera preguntar ahora sobre la atención. Leyéndote atentamente, es interesante observar que hay una especie de motivo que atormenta tu escritura, creo. Hacia el final de *Escucha*, te planteas una pregunta que me parece sumamente pertinente hoy en día. Dices: “Escuchar sin divagación alguna, sin dejarse distraer jamás por ‘los ruidos de la vida’, ¿sigue siendo escuchar? ¿Acaso la escucha no debe acoger en su seno algunas fluctuaciones [*flottements*]? Una escucha *responsable* (que pueda responder de sí misma como *de* la obra, más que responder simplemente *a* una ley magistral) ¿no debería ser siempre fluctuante [*flottante*]?”¹² Todo lo que llamas la plasticidad de la escritura está relacionado con esto. En una parte importante de tu obra, podemos ver que la distracción desempeña un papel fundamental. Y podemos verlo tanto al afirmar que “una *cierta* distracción ¿acaso no es una condición tan necesaria para una escucha activa como la atención total estructural y funcional?”¹³ ¿Por qué piensas que hoy debemos estar tan atentos a la distracción, por extraña que parezca esta idea? Esa es la cuestión. ¿Por qué hoy es importante prestar atención a la distracción?

PS: Sí. Así que quiero tomar en serio la palabra con la que empezaste, que es la palabra “atención”. En la palabra “atención” está la tensión. Y la tensión es algo que es, creo, indisociable e imposible de pensar sin la distracción. Creo que hay que entenderlo literalmente. En otras palabras, la distracción es una acción, algo que tira en dos direcciones divergentes. Es algo como lo contrario de la *sammung*, de la *Versammlung*, ¿no? Bueno, no es lo contrario, no es tan sencillo. Pero, en cualquier caso, la distracción tiene algo que ver con la elasticidad, como una cuerda en un instrumento de cuerda, una guitarra o un violín, o el cuero en un tambor. Así que resuena porque hay tensión. Y si hay tensión es porque hay lo que también podríamos llamar distensión. *Distentio*, creo que fue una palabra utilizada por San Agustín en sus *Confesiones*...

¹² Peter Szendy, *Escucha. Una historia del oído melómano*, op. cit., pp. 148-149.

¹³ Ibid., p. 156.

CD: Sí, la *distentio animi*.

PS: ... sí, cuando se trata de tiempo, precisamente. Entonces, si hay, digamos, heterocronía, si el tiempo no es un flujo uniforme, si el tiempo ya es múltiple con estratos que están en tensión, si el tiempo es elástico, diremos, o heterocrónico, es precisamente porque hay distracción. Digamos, desde un punto de vista un poco formal o abstracto, por así decirlo. Aunque sea una experiencia extremadamente concreta. Incluso podría decirse que hay algo casi materialista en tratar de pensar en términos de lo que en griego podría llamarse *tónos*, tensión. Después, por supuesto, cabe preguntarse qué significa en una época como la nuestra, en la que se habla mucho de la economía de la atención, de la ecología de la atención, en la que se habla mucho del problema de la distracción, de la imposibilidad de concentrarse en un objeto, de estar continuamente demandado. Es una cuestión complicada. Voy a hacer una confesión: probablemente es algo que me viene de leer a Derrida, pero siempre tengo dificultades con las periodizaciones, cuando se dice que hoy se ha perdido la atención. No puedo negarlo, evidentemente, soy la primera víctima, y veo a mi alrededor, veo la avalancha de demandas y el grado de tensión o de *tónos* probablemente inaudito al que estamos sometidos hasta casi quebrarnos. Y al mismo tiempo, no puedo dejar de asombrarme por la capacidad de contrapunto o de heterofonía que desarrolla la gente. No digo necesariamente yo, pero veo personas que tienen una capacidad increíble para hacer varias cosas al mismo tiempo, para estar atentos a varias cosas al mismo tiempo. Es un fenómeno que está muy presente, muy agudo y sensible en la escucha. Es decir, la capacidad que tenemos en una situación en la que están pasando muchas cosas al mismo tiempo, todo tipo de discursos, gente hablando, grupos discutiendo en un conjunto más o menos grande de personas. Y se tiene esa capacidad de focalizarse en una cosa en medio de una confusión sonora, o de seguir un poco distraídamente dos conversaciones al mismo tiempo. Es extraordinario. No estoy seguro de que haya muchos equivalentes así. Para mí, esta manera de seguir dos conversaciones al mismo tiempo es muy preciosa, porque es una manera de sintonizar no con una alteridad, sino con dos alteridades, tal vez. No se trata de estar en sintonía con otro o con otra, sino de estar en sintonía con la alteridad de forma difusa. Eso es lo que me interesa tanto. Creo que se trata de un fenómeno muy interesante. De hecho, en este momento me interesa mucho la cuestión de los rumores, por ejemplo. El rumor

es muy interesante. Es una forma de escuchar distraída y al mismo tiempo está inmediatamente ligada a cuestiones de poder.

¿Cómo escuchamos los rumores? ¿Cómo los oímos sin entenderlos? ¿Cómo se produce? El rumor es plural, porque el rumor nunca es una sola cosa. Las representaciones iconográficas tradicionales del rumor que circulan en la iconografía clásica se llaman *Fama*. *Fama* es a la vez la fama en su versión majestuosa y noble, y al mismo tiempo, *Fama* es también rumor. Por eso se suele representar como un monstruo con muchas orejas. Nuestras alas están llenas de orejas así. Así que el rumor dice algo acerca de la dispersión de la escucha, de la distracción, literalmente. Y al mismo tiempo, el rumor conserva algo como una coherencia atmosférica. Hay algo que lo une. Quizá coherencia no sea la palabra adecuada. Es más bien como una especie de suspensión, como una nube, como un aerosol. Permanece unido, pero está a punto de dispersarse. Es una especie de estado intermedio entre la unión y la dispersión. Y eso me interesa mucho. Y creo que reflexionar sobre la escucha te da acceso a algo que está en juego en el rumor. Y viceversa, quizás, reflexionar sobre el rumor da acceso a algo que está en juego en la escucha y que es del orden, no de la reunión, de la *Versammlung*, sino del orden de esta alteridad radical.

Aquí, tal vez, haya que distinguir entre la alteridad de la otra persona a la que escucho, en la que se centra toda mi atención. Y eso es generalmente en lo que pensamos cuando decimos que escuchar es abrirse a la alteridad, cuando generalmente decimos que escuchar es abrirse al otro. Eso es, es el otro, yo le pertenezco al otro, sí, y así sucesivamente. Nuevamente, para mí, el psicoanálisis es ejemplar en esto. No recuerdo el término de Freud. Sí, *Aufmerksamkeit*, eso es, estoy seguro. Sí, eso es. Y *Schwebende*, eso es, *Schwebende Aufmerksamkeit*. Y *Schweben* quiere decir flotar. Y hay algo del orden de lo atmosférico, del orden de la suspensión, la suspensión que flota como un líquido, una suspensión coloidal, como en el caso de los líquidos. Y en la escucha psicoanalítica, hay algo que es evidentemente la atención al discurso del otro, del paciente, o a la inversa, al discurso del analista. Pero también hay algo que es fundamentalmente del orden de la distracción.

Creo que también es por esa razón que siempre hay una idea que vuelve en mi trabajo sobre los objetos y sobre mis inquietudes, aun-

que sean muy diferentes. Es la idea de triangulación. Es algo que empezó para mí muy pronto, y que me dio cierta dirección. En el caso de la escucha, eso fue básicamente lo que intenté desarrollar en *Escucha. Una historia del oído melómano*. En otras palabras, la escucha no es una línea recta entre el oyente y lo que podríamos llamar en latín el *audiendum*, sino que hay una diagonal que va completamente por otro lado, y hacia la cual se dirige la escucha. Eso es lo que también he estado explorando, de cierta manera, en mi trabajo sobre la lectura. Cuando hablamos de lectarios, hablamos de la dirección de la lectura, que también abre esta diagonal. Así que la lectura no es sólo entre el lector y el texto, sino también en esta diagonal de una alteridad que va hacia otra parte. Y en cierto sentido, también en mi trabajo sobre la imagen, una de las primeras veces que empecé a trabajar realmente sobre la imagen fue en el libro sobre la puntuación, *A fuerza de puntos*, donde trabajo sobre la éfrasis, en particular en situaciones como en el cine antiguo, donde había un personaje muy intrigante para mí, que es, en francés, el *bonimenteur*, el “explicador”¹⁴. En inglés decimos *film explainer* o *film lecturer*, es decir, la persona que, de pie junto a la pantalla, comenta la imagen para el público. De repente, volví a encontrar esta triangulación, es decir, que la imagen tampoco es algo que se dirija directamente al espectador. No sólo ocurre en esta línea recta, sino que implica un tipo de diagonal que no es tampoco simplemente la mediación de un discurso. Son los desvíos, es la distracción precisamente. Porque demasiado a menudo se reduce esta dimensión diagonal a la mediación de un discurso. No se trata simplemente de que la imagen ya esté estructurada por el discurso. Es esta diagonal que corre hacia una alteridad, otra alteridad, una alteridad completamente diferente. Creo que he ido muy lejos para responder a tu pregunta.

CD: No, no, pero es perfecto porque es la cuestión de flotar, flotar en la escucha, en la distracción. Creo que es algo que aparece una y otra vez en tu trabajo.

¹⁴ Peter Szendy, *A fuerza de puntos. La experiencia como puntuación*, tr. Gustavo Celedón, Santiago, Metales Pesados, p. 142 y sigs.

PS: Sobre la cuestión de la imagen también, si lo pienso bien. La lectura que intenté hacer no es nueva, pero creí fundamental subrayar la cuestión de la distracción que encontramos en el famoso texto de Benjamin sobre la cuestión de la reproductibilidad técnica.

CD: Volveré más adelante a la cuestión de la distracción, ya que la considero muy insistente para la manera en la que lees y cómo lees. Pero ahora quiero preguntarte por la manera en la que lees las imágenes. Hace algunos años publicaste *El supermercado de lo visible*, y más recientemente el bellissimo *Para una ecología de las imágenes*¹⁵. Has escrito mucho sobre el cine y las series. Creo que una clave de lectura, que explica la economía de circulación de las imágenes que has llamado iconomía, es precisamente el hecho de que parece imposible afirmar una intercambiabilidad pura y simple entre ellas. O más bien, el intercambio se hace indiscernible de la deuda y del crédito. Una asimetría está en el centro mismo del intercambio, cosa que complica la cuestión de la imagen. La imagen no está dada, lo que le confiere de nuevo a la inatención un rol activo y preponderante, por muy paradójico que ello pueda parecer.

PS: Sí, es cierto que empecé a trabajar la imagen a partir de esa noción de iconomía. Para regresar una vez más a una palabra que sugeriste al principio de nuestra conversación, creo que mi trabajo con la imagen partió fundamentalmente de un asombro, de la cuestión de lo que aparentemente es *selbstverständlich*, pero que no lo es. Un asombro ante la obviedad de la imagen. Y si hay un objeto que deberíamos poder considerar obvio, incluso en el sentido más literal del término, es la imagen. La imagen debería ser evidente, de hecho. Como decimos en francés, *l'évidence crève les yeux*, la evidencia es evidente. Es una bella frase en francés. Lo que es evidente es lo que está ante tus ojos y llega a ser tan evidente que ya ni siquiera puedes verlo. Así que ese fue mi punto de partida, el asombro. Asombro, por dos cosas. En primer lugar, me asombran las escenas cinematográficas, porque a pesar de todo, siempre empiezo a preguntarme y a pensar en ciertos objetos. Y así, mi asombro comenzó cuando vi las

¹⁵ Peter Szendy, *Para una ecología de las imágenes*, tr. Mariel Manrique, Barcelona, Shangrila, 2023.

películas de Bresson, en particular la absolutamente magistral *Pick pocket*. *Pick pocket* es una película evidente en todo momento, hay una especie de magia de lo evidente y un misterio total en cada gesto. Los gestos más sencillos y las escenas más simples son realmente asombrosas. Mi otro asombro llegó cuando leí los dos volúmenes de Deleuze sobre el cine, y concretamente cuando leí el pasaje, uno de los poquísimos pasajes, muy raros, en el que Deleuze habla de Marx. Y es un pasaje que parece tan evidente como sorprendente.

Como decía, empecé a trabajar en imágenes basadas en las categorías económicas de intercambio, deuda y crédito. Y así empecé a pensar que las imágenes tienen una economía propia. Eso es importante. En otras palabras, y aquí es donde me encontré muy rápidamente con esta palabra, iconomía, que no es una palabra que yo haya inventado, es una palabra que he encontrado, que ha sido utilizada y propuesta por otros, en particular por Jean-Joseph Goux, que creo que fue el primero. Goux es un pensador muy interesante, que ha desaparecido más o menos de la escena, pero que fue importante en los años 70 y 80, en particular por su trabajo sobre la economía y el lenguaje. Por eso Jean-Joseph Goux propone la palabra iconomía para describir la relación entre las imágenes y su valor. Por ejemplo, el hecho de que la pintura adquiera mucho valor precisamente en un momento en que el dinero tiende a desmaterializarse, en que, según él, ya no confiamos en el dinero. Al contrario, la pintura se convierte en una inversión en la que se puede creer. Pero si se quiere, esta noción de iconomía que propone sigue siendo algo externo. Quiero decir que la pintura, tal como él la describe, tiene valor además de ser pintura. Es como si la cuestión del valor económico de la pintura fuera secundaria, casi un accidente. Podría no ocurrir, pero como ocurre, el cuadro llega al mercado y acaba circulando. Cuanto más trabajaba sobre lo que es una imagen, y sobre la idea de que una imagen es esencialmente algo que está destinado a circular y a ser intercambiado, más empezaba a pensar que esta cuestión del valor de la imagen no es extrínseca, sino intrínseca a la imagen. En otras palabras, la imagen se define por el hecho de que ya es intercambiable. Es lo que dice Bresson, por ejemplo. Es lo que pone en escena en sus películas, pero también lo que dice en sus escritos, en su discurso sobre las imágenes. En Bresson hay algo muy similar al discurso de Saussure sobre la lengua. Saussure describe el mundo como un sistema de valores. Bresson dice que no hay imagen sin valor. La imagen es valor. Y más tarde, también empecé a redescubrir a un

pensador, un gran pensador de las imágenes, Aby Warburg, sobre el que muchos han escrito, en particular Georges Didi-Huberman. Pero para mí fue un descubrimiento ligeramente posterior y muy sorprendente. Hace poco hablé con Didi-Huberman sobre ello, y es muy sorprendente hasta qué punto este discurso, este léxico económico del valor, también está presente en Aby Warburg. Warburg habla mucho de fluctuación, de precio, de precio en el sentido bursátil, del precio de sus arquetipos gestuales. Habla mucho de valor y también en términos de circulación. En mi opinión, fue el primero en pensar que la imagen está intrínsecamente destinada a circular.

¿Puedo añadir algo? Porque, por desgracia, soy alguien que piensa lento, así que a menudo es a posteriori cuando surgen las cosas. Tu pregunta también tenía que ver con el cine y las series. Mi primer libro sobre cine, *El apocalipsis-cine*¹⁶, es también mi primer trabajo sobre la imagen. Y ahí, la cuestión era la cuestión de la última imagen, que sería algo así como el equivalente de lo que era una especie de mito o de leyenda en el siglo XIX, que es la última imagen que ve alguien cuando muere. Es algo que también discutí con Georges Didi-Huberman recientemente, porque escribió un artículo sobre ello. Se le llama “optograma”, y el optograma, de hecho, no existe científicamente, pero es un mito muy interesante. Se pensaba que el optograma era la última imagen vista por la persona que muere y que permanece en la retina. Incluso se han diseccionado ojos para intentar resolver casos criminales, por ejemplo. El misterio es que no podemos encontrar al asesino, así que cuando diseccionamos el ojo de la persona que fue la víctima, podemos ver la última imagen que su ojo vio. En todo caso, en el libro sobre *El apocalipsis-cine*, me encontraba trabajando la cuestión de una especie de optograma universal, un optograma general. ¿Cuál sería la última imagen? Y eso significa preguntar por la imagen que pone fin a la circulación de las imágenes, como si la circulación de las imágenes, esta intercambiabilidad de las imágenes, que nunca es un simple intercambio, como tú has dicho, fuera algo que puede tener un fin. Pero eso sería paradójicamente el fin de todas las imágenes. Así pues, esta

¹⁶ Peter Szendy, *L'apocalypse-cinéma. 2012 et autres fins du monde*, Capricci, 2012. Acaba de publicarse la traducción al castellano: *Apocalipsis-cine y otros fines del mundo*, trad. Cristóbal Durán, Santiago de Chile, Pólvora, 2024.

coincidencia imposible con la última imagen, que marcaría el fin de la circulación de las imágenes, ya no sería de hecho una imagen. Entonces, ¿puede haber algo más allá de la imagen, una no-imagen, que sería la imagen perfectamente presente a sí misma, no-circulante? ¿Una imagen completamente inmutable?

Básicamente, esa era la cuestión de *El apocalipsis-cine*. Y es una cuestión que vuelve a plantearse de manera completamente diferente, en un contexto completamente diferente y por razones completamente diferentes, al final de *Por una ecología de las imágenes*. Ahí, en ese caso, intento reflexionar sobre esta hipótesis completamente loca de Calvino, en un relato corto, en el que el narrador ve un documento escrito, una imagen que llega desde años luz, e intenta responder a toda la cuestión del intercambio posible e imposible, del tiempo que lleva, del intercambio que nunca es simplemente un intercambio, sino ya una especie de deuda por el tiempo que lleva. Así que toda esta cuestión está presente en este extraordinario cuento de Calvino, hasta el punto en que el narrador imagina imágenes o trozos de lo visible que serían arrastrados en este movimiento divergente del universo, que serían arrastrados a tal velocidad que viajarían más rápido que la luz, lo que parece ser una hipótesis científica posible. Sí, es posible. Viajarían más rápido que la propia luz, y entonces serían imágenes cuya fuerza de dispersión sería tal que no se volcarían en lo invisible, sino que serían transportadas a una especie de algo radicalmente anicónico.

Si quieres, en ambos casos, en *El apocalipsis-cine* y en *Para una ecología de las imágenes*, la cuestión era básicamente la aneconomía y la aniconomía. Por el contrario, cuando uno se interesa en las series de televisión, estamos justo en el medio de lo que yo llamaría el régimen dominante, es decir, una imagen que lleva a otra, una secuencia de imágenes que promete otra. Y lo que me interesaba en el trabajo que hice sobre series con Laura Odello, era la cuestión de los finales de serie. Y la imposibilidad de que el final de una serie esté incluido en la propia serie. Era casi, por decirlo abusivamente, algo cercano a lo que Derrida llama lo cuasi trascendental. ¿Cómo se incluye el final de la serie en la serie, y al mismo tiempo no, porque no puede estarlo? ¿Cómo negocian las series de televisión con esta imposibilidad de producir y representar su propio final? Y, de hecho, es muy interesante, los finales de las series son un fenómeno muy fascinante. Pero probablemente es cierto que mi trabajo sobre

la imagen, que estaba un poco implícito, por ejemplo, en el libro sobre la puntuación, donde había dos capítulos sobre la écfrasis, así que era una primera aproximación a la cuestión de la imagen. Pero es cierto que empecé a trabajar realmente en la imagen con *El apocalipsis cine*, donde por primera vez abordé de frente la cuestión de la imagen. Y una vez más, ya que hablamos de evidencia, que parece ser el leitmotiv o el ritornelo de esta conversación, el apocalipsis es el momento de la evidencia. El apocalipsis es realmente eso, es lo completamente evidente, porque es tan cegadoramente evidente. Y en el fondo, fue una vez más el punto de partida de mi trabajo sobre la imagen, esa evidencia cegadora en la que se desliza precisamente la *différance*, lo diferido, la imagen que se persigue a sí misma, que nunca llega a coincidir consigo misma, y por tanto esa imposibilidad de acabar, la imposibilidad de la última imagen que hubo.

CD: Ahora bien, si tuviera que detenerme explícitamente en uno de los fraseos que da consistencia a tu trabajo, sería sin duda sobre la cuestión de la puntuación. Tu respondes a ella con la auscultación, que también es una manera de caracterizar la escucha. E incluso dices “la escucha es una sobrepuntuación”¹⁷. La preposición “sobre” es muy particular, y percute fuertemente toda tu obra, llegando a profundizar y ahondar cada una de tus lecturas. ¿Cuál es el juego, qué es lo que está en juego en la puntuación, ya que tú mismo has escrito “todo está en juego” en la puntuación¹⁸?

PS: Gracias, es una muy bella pregunta. Gracias. Hay una expresión en francés que dice “un point, c’est tout”. No sé si hay un equivalente en español.

CD: En castellano se dice “... y punto”, como se dice en inglés “period”.

PS: Sí. Siempre es interesante partir por la cuestión del idioma. Es cierto que en el punto hay algo del orden de la totalidad mínima.

¹⁷ Véase Peter Szendy, “El oído de Derrida. ‘Escuchar’, auscultar, puntuar”, *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*, tr. Cristóbal Durán, Santiago, Metales pesados, 2015, pp. 55-100.

¹⁸ Ibid.

Bueno, es el átomo. De hecho, creo que hay dos preguntas en tu pregunta. ¿Por qué el punto, por qué la puntuación es todo? Todo está en juego en la puntuación. Y luego la otra pregunta que escuchas es, ¿qué significa hablar de sobrepuntuación? Quizá las dos preguntas estén relacionadas, no lo sé, pero ya veremos. Entonces, ¿por qué está todo en juego en la puntuación? Creo que la razón por la que pude decir tal cosa es porque, sencillamente, si me atrevo a decirlo, no creo que podamos trazar límites rigurosos a algo, a lo que sería el campo propio de la puntuación. Ese, de hecho, es el punto de partida. Y creo que se va a ser muy difícil no doblar o duplicar las palabras que utilizo en la propia pregunta. Bueno, esta constatación es el punto de partida del ensayo sobre la puntuación, *A fuerza de puntos*: tan pronto como se pregunta a dónde pertenecen los signos de puntuación, o cuando se pregunta si están en la lengua, yo inmediatamente diría que no, porque la puntuación es precisamente lo que interrumpe la lengua con lo visual, con la visibilidad. Por tanto, la puntuación no se encuentra a sus anchas en la lengua. Y si decimos que la puntuación es lo que interrumpe la lengua, ¿a qué nivel lo hace? Interrumpe la lengua precisamente en el orden de la frase. Pero tampoco es completamente cierto, porque hay puntuación a un nivel mucho mayor que el de la frase, hay puntuación a nivel de capítulo. Hay signos de puntuación en todo tipo de niveles superiores a la propia frase. Y luego hay niveles inferiores a la frase, incluso inferiores a la palabra. Cito en alguna parte el caso del poeta americano, E.E. Cummings, que la incluye dentro de las palabras, etc. Así pues, el campo de la puntuación no puede circunscribirse. Inmediatamente desborda su propio campo. Y por eso, creo, no se puede detener el movimiento metafórico de la puntuación. En cuanto hablamos de puntuación, ya hay un movimiento metafórico que lleva la puntuación a otra parte. Y este movimiento no puede detenerse. Así que es imposible decir, si hablamos de puntuación en la música, como hace Nietzsche, como hacen muchos musicólogos, ¿es metafórico o no? Es imposible decirlo. Hay una especie de metafóricidad general en la que la puntuación participa inmediatamente, por así decirlo. Así que creo que esa es probablemente la razón principal por la que he dicho que todo está en juego en la puntuación. Quizá otra razón sea que la puntuación es siempre una decisión, una decisión que detiene el sentido retrospectivamente. Lacan lo dice muy bien: toda puntuación es una especie de pausa que crea un *après-coup*, una retroalimentación a partir de la cual se fija o establece el significado. Así que la puntuación, diría yo, crea una

totalidad significativa, una totalidad que no existe antes. Así es como probablemente pueda explicar esta idea de que en la puntuación está en juego la totalidad.

Ahora bien, ¿por qué hablar de sobrepuntuación? Básicamente, lo que he estado intentando hacer en *A fuerza de puntos* es precisamente deconstruir ese efecto totalizador que produce la puntuación. No sólo deconstruir los límites del propio campo de la puntuación, lo que significa que la puntuación nunca está en casa, la puntuación desborda su propio campo, sino también, a fin de cuentas, que no hay punto final. Nunca hay un punto final, sólo hay un punto final en el *après-coup* del punto que puntúa al propio punto. Intento explicarlo leyendo muy de cerca esta magnífica e increíble, esa loca doble página de la novela de Laurence Stern, *Tristram Shandy*. La cuestión de la puntuación final, absolutamente final, se podría entender como una especie de optograma literario, ¿no? Es decir, el punto final es la muerte, el punto final está en una doble página, así que está dividido y a doble página negra. Todo esto para decir que el punto final nunca es definitivo, por decirlo de manera muy sencilla, y por eso siempre apela a otra puntuación, y eso es lo que yo llamo sobrepuntuación.

Pero esta sobrepuntuación ya está incluida en la propia puntuación. En el fondo, la sobrepuntuación es otra forma de decir la suplementariedad, la lógica del suplemento que opera en toda puntuación. Todos los signos de puntuación apelan a una puntuación suplementaria, a una sobrepuja. Simplemente, es otra forma de pensar en la puntuación en una lógica que es una lógica de la diferencia, de la *différance*, una lógica diferencial. Una vez dicho esto, lo que se vuelve muy importante, creo, es la cuestión del fraseo. Has mencionado esta palabra, y creo que es importante decir algo al respecto. ¿Qué es realmente el fraseo? El fraseo era muy importante para Philippe Lacoue-Labarthe, algo que probablemente, supongo, le vino del jazz, no estoy seguro. Tiene ese libro llamado *Phrase*, un libro tan enigmático, tan misterioso, tan denso, que se tensa entre regímenes de palabra entre el pensamiento filosófico más denso y riguroso, en una especie de engendro filosófico así, muy tenso, y al mismo tiempo, un régimen poético también, que nunca pretende ser poético. Así que siempre existe esa especie de tensión elástica a punto de romperse entre filosofía y poeticidad, por así decirlo. Es un libro muy, muy sorprendente, muy difícil para mí. Un libro tenso, se

podría decir. Yo empecé a pensar en esto gracias a alguien cercano a Lacoue-Labarthe y a Jean-Luc Nancy, Rodolphe Burger, que es músico, pero también pensador. Un pensador en el elemento de la música y también en el elemento del discurso. Rodolphe Burger escribió un artículo sobre Ornette Coleman que me parece magnífico. No podría citarlo de memoria, pero dice cosas muy importantes sobre el fraseo, como una forma de negociar la propia forma de puntuación en cada momento, básicamente. Podría intentar definir el fraseo así, como la interminable negociación de la forma misma de la puntuación que se emplea. Porque la noción de la frase tiene una larga historia en la música. No sé de dónde viene con exactitud, pero probablemente se remonta muy atrás. En el caso de la historia de la música occidental, quizá probablemente del canto gregoriano. Una de las hipótesis sobre el origen de la notación musical, por ejemplo, el *pneuma* en el canto gregoriano, una de las hipótesis es que fueron signos de puntuación los que se transformaron en *pneuma*. En cualquier caso, hubo momentos en la historia de la música en que esta noción de fraseo acercó la música y el lenguaje, casi ingenuamente paralelos. Había equivalencias entre un punto y coma y una media cadencia, por ejemplo. Como si la cadencia perfecta fuera el punto final. La cadencia suspendida sería algo así como un signo de interrogación. Había intentos muy literales de equivalencia entre frase lingüística y frase musical. Encontramos esto en el siglo XIX en varios autores. Uno que Nietzsche menciona, Hugo Riemann, es el autor de un libro muy extraño que es una especie de catecismo musical. Y Karl Fuchs. Esta noción de fraseo es realmente la negociación en acto, diría yo, de las cuestiones involucradas en la puntuación. Esta noción de fraseo es fundamental. Y por eso la frase, el fraseo, como la puntuación, tiene un alcance más general que la categoría lingüística de frase, por supuesto, pero también más general que la categoría estrictamente musical del fraseo en la interpretación. Creo sinceramente que, si nos interesan las imágenes, el fraseo de las imágenes es realmente un problema.

Podemos volver a Bresson, por quien siento una inmensa admiración, no sólo como cineasta, sino también como pensador de imágenes. En algún lugar, en una entrevista, Bresson decía que las puertas, las puertas que se abren y se cierran —y en sus películas siempre se abren puertas, se cierran puertas—, decía que las puertas son como los compases en la música. Así que eso, para mí, es el fraseo, es realmente del orden del fraseo. Creo que Dziga Vertov tam-

bién habló del fraseo, en un momento dado, de la forma de frasear las imágenes. Así que creo que, en el cine, es obvio, hay propuestas de fraseo, y no sólo en el cine, quiero decir, no sólo en la realización del cine, sino también en la forma en que miramos las imágenes, en la forma en que miramos el cine. Ahí, para mí, hay realmente una cuestión de fraseo: la mirada es un fraseo, fundamentalmente, no es sólo la écfrasis la que lleva la cuestión de la frase al ámbito de las imágenes, sino que es simplemente la mirada. Alguien que lo dice realmente muy bien, y a quien me encanta citar, es a Walter Murch, que fue el editor de Francis Ford Coppola, de toda una serie de películas, *Apocalypse Now*, pero también *The Conversation*. Murch escribió un pequeño libro magnífico, que para mí es un gran libro sobre estética, sobre estética general, *In the Blink of an Eye*. Es un libro magistral, es a la vez muy modesto, un libro de artesano, sobre la edición, y al mismo tiempo, es un libro que, para mí, tiene un significado estético general de la misma manera que la *Teoría estética* de Adorno, por ejemplo. Él dice explícitamente que cuando parpadeas fraseas, haces frases. Eso, para mí, es enorme. Y es curioso porque cuando dice eso, dice que parpadear es como puntuar un texto. Y si no parpadeáramos dice que lo real, o al menos lo visible, sería como un texto sin puntuación. Y si así fuera no seríamos capaces de ver, de hecho. Y eso me interesó mucho porque resuena con cosas que estoy seguro de que Walter Murch no conoce, pero básicamente está haciendo el mismo discurso que, por ejemplo, Lacan, cuando habla de lo real como algo que no está puntuado, en el que no hay intervalo, etc. Es increíble que alguien que edita, que es editor, diga eso con tanta rotundidad. Y luego está la otra cosa que es muy sorprendente en este libro, que para mí fue una casi una especie de revelación. Walter Murch primero se dedicaba a hacer el montaje sonoro antes de hacer el montaje visual. Así que explica que para él era muy importante, por ejemplo, captar los aplausos, cuando la gente aplaude o cuando el público tose. Y dice que son una especie de momento de interrupción en un concierto. Y eso fue increíble, ya que fue mi punto de partida para *Escucha. Una historia de nuestros oídos*. Cuando empecé a trabajar sobre los *claqueurs*, la intervención y todo eso. Me dije, pero es una locura, este tipo que trabaja en la edición de sonido y acaba produciendo una teoría de la puntuación, de la mirada como puntuación, está partiendo del mismo lugar del que yo partí.

CD: Bien, ahora empiezo a terminar. Tu último libro, *Poderes de la lectura*¹⁹, que realmente me ha encantado, es un magnífico ensayo que parece responder a muchas de las preguntas que has planteado en tus libros previos. O, por lo menos, que les dan otras modulaciones a dichas cuestiones. Al principio te diriges al lector y al lectario, y le dices “estás distraído”²⁰ y muestras que el lector está siempre en otra cosa, capturado y confiscado, pero no a la manera de una pura pasividad. La expresión “prestar oídos” creo que es una fórmula adecuada. Tal como has hablado de *point d’écoute*, hablas ahora de *point de lecture*²¹, lo que complica una vez más la figura que tradicionalmente define a la lectura o a la escucha como ejercicio autosuficiente y de autoafirmación. ¿Cómo evalúas la cuestión de la atención en relación con la lectura, precisamente en la era del libro electrónico, de Instagram y de TikTok? Eso en el entendido de que la relación entre atención y falta de atención es, creo, una de las cuestiones más importantes implicadas en *Poderes de la lectura*.

PS: Muy, muy bella pregunta. No estoy seguro si responder a la pregunta empezando por el final o por el principio. Intentaré hacer las dos cosas. Antes de hacer tu pregunta, dijiste “ahora empiezo a terminar”. Y pensé, por supuesto, vamos a empezar a terminar esta entrevista, pero también pensé que, para mí, lo que me interesó inmediatamente de la lectura fue cómo se comienza a empezar. Es decir, ¿cuándo se empieza a leer? Es una pregunta que quizá se reduce a lo mismo que empezar a terminar. ¿Cuándo se empieza a leer? De hecho, eso es lo que me propuse hacer justo en el umbral del comienzo de *Poderes de la lectura*, y estoy tratando de decir, no sólo de decir, sino que estoy tratando de ponerlo en perspectiva al decirlo, que la lectura ya ha comenzado antes de comenzar. Y probablemente se podría decir lo mismo del final, es decir, que ya has terminado de leer antes de que hayas terminado de leer. En otras palabras, cuando has terminado de leer, todavía estás leyendo. De hecho, eso es lo que escenifico al final del libro, porque ahí está otra vez ese gradiente. No sabes exactamente cuándo termina el libro,

¹⁹ Peter Szendy, *Pouvoirs de la lecture. De Platon au livre électronique*, París, La Découverte, 2023.

²⁰ Ibid., p. 7.

²¹ En ambos casos hay un uso doble de la expresión: *point d’écoute* es tanto “punto de escucha” como “no hay escucha”. Lo mismo sucede con *point de lecture*.

y no sabes exactamente cuándo has terminado de leer. Entonces, como hemos hablado mucho de la puntuación, de sobrepuntuación, hemos hablado mucho de una concepción, digamos, del diferencial del punto, de lo que socava la puntualidad del punto, de lo que podríamos decir con Derrida, lo que interrumpe el carácter atomístico (Derrida lo escribe con una I, la mística del atomismo, la mística de la totalidad que se cierra sobre sí). Creo que a esta altura podemos decir que el punto de partida, el punto inicial de la lectura y el punto final de la lectura están ya, siempre ya, estructuralmente abiertos, podríamos llamarlo sobrepuntuación, a una diferencia que quita o deja de lado la puntualidad del punto. De modo que hay lectura que comenzó antes del punto de partida y hay lectura que continúa antes del punto final de la lectura. Suena a pura especulación abstracta, pero no lo es en absoluto, como he intentado demostrar, y como creo que cada uno de nosotros, como lectores, experimenta siempre, precisamente, en los momentos en que hay distracción. Creo que aquí está el punto crucial de tu pregunta. Todos experimentamos distracciones cuando leemos. Bueno, voy a hablar de mí mismo, pero estoy seguro de que todo el mundo, incluyendo evidentemente a quienes leerán esta conversación, le sucede que hay momentos en los que están leyendo y luego piensan en otra cosa. Ocurre cada vez más, probablemente ocurre aún más con estos medios que has mencionado, TikTok, probablemente el libro electrónico también, porque el libro electrónico siempre te sugiere que hagas clic, en una palabra, y luego del clic tal vez haya un enlace de hipertexto. Así que es como si, con el libro electrónico, más en general, digamos con el hipertexto, con el enlace hipertextual, ocurre como si de hecho la distracción, literalmente, es decir, la atracción o la tracción que te lleva a otra parte es como si estuviera inscrita en el propio dispositivo de lectura, materialmente. Como si la lectura estuviera literalmente condenada a la distracción, lo que probablemente siempre ha sido un poco así, pero con regímenes, velocidades y economías radicalmente diferentes. Pero la posibilidad de distracción, creo, está realmente ahí. Es incluso lo que hace posible a la lectura.

En cualquier caso, volviendo a esta especie de fenomenología ingenua, en el sentido realmente banal y común de la palabra fenomenología, a esta descripción de la experiencia de la lectura, ¿qué nos ocurre cuando leemos? Siempre encontramos momentos de distracción. Leo y pienso en otra cosa. Pero el hecho de que esté pensando

en otra cosa no significa que haya dejado de leer. Y eso también lo sabemos siempre. Sigo pensando en otra cosa, sigo distrayéndome y sigo leyendo, sigo pasando las páginas, sigo oyendo vagamente algo parecido a un rumor. Oigo la voz del texto, pero no presto atención. Y al cabo de unas páginas, me despierto, distraído, y me digo: acabo de leer dos o tres páginas, no estaba prestando atención, así que voy a empezar de nuevo. Y entonces intentaré estar perfectamente en sintonía, es decir, para describirlo con precisión, intentaré que las diferentes voces que coexisten en mí, o las diferentes posiciones, no sean necesariamente voces. Ese es el lugar de lo que yo llamo el anagnosta, una palabra de la Antigüedad para designar al lector esclavo que encontramos en los diálogos de Platón, y que no es más que la vocalización del texto. El lugar del anagnosta debe estar en sincronía con el lugar del lector, que es el destinatario del anagnosta, quien lo escucha. Eso también lo vemos en Platón, en el *Teeteto* por ejemplo, es muy llamativo, y también debe estar en sincronía con este imperativo vertical de la lectura, que en el fondo es también un momento de puntuación, con toda la autoridad vertical que puede tener la puntuación, “¡lee!”, que exige coincidencia, y así nos damos cuenta de hecho de que la lectura es siempre una negociación entre momentos que podríamos llamar sístole. Es una palabra prestada del léxico de la fisiología cardíaca. Un momento de sístole, es decir, de contracción. Podríamos decir, si quisiéramos tomar prestado un léxico como el de Derrida, en varios textos como *Glas*, o como en “Restituciones” de *La verdad en la pintura*, Derrida habla mucho en términos de estrictura, es decir, de apretar. Así pues, la sístole o la estrictura son momentos de máxima tensión cuando alcanzamos una cuasi-sincronía de estas diferentes instancias, momentos en los que la elasticidad tiende a una mayor tensión. Como Derrida dice muy bien, la estrictura es siempre una cuestión de desestructuración, es decir, que siempre está implicado el movimiento contrario, que es el movimiento de diástole. Y así, la diástole es el momento de distracción.

Creo que la primera vez que usé la palabra “distracción” fue en el libro que escribí sobre Melville²², que ya era un libro sobre la lectura.

²² Peter Szendy, *Les Prophéties du texte-Léviathan – Lire selon Melville*, avec un Avant-propos de Georges Aperghis, Paris, Les éditions de Minuit, 2013.

Hay un momento magnífico cuando uno de los personajes de *Moby Dick* cae al agua, que puede leerse como una alegoría de la sístole y la diástole, el personaje que cae al agua está solo, es un puntito, Pip es el nombre del personaje, Pip es casi una palabra que es casi un signo de puntuación, es una sílaba. Es P-I-P, es casi como si la palabra se redujera a una P de hecho, y así Pip cae en el océano, está solo, una pequeña mancha en medio del inmenso mar, y allí de repente tiene esta experiencia, los psicoanalistas probablemente estarían tentados de decir un sentimiento oceánico, una experiencia de dilatación total. Así que él es este pequeño punto sistólico, y al mismo tiempo lo que experimenta es un momento de máxima dilatación, un sentimiento de la inmensidad del mundo y de lo que está por debajo y por encima de él, etc.

Así que todo esto para decir que hay algo de este orden que sucede en el acto de leer en cada momento, que es del orden de la sístole-diástole, que estamos experimentando constantemente, de modo que la lectura es esta elasticidad temporal. Me gusta mucho la palabra elasticidad, aunque quizás un día esto pueda ser una discusión con Catherine Malabou, a quien no le gusta mucho. Ella que dice que la plasticidad es básicamente lo contrario de la elasticidad. Probablemente tenga muy buenas razones para decirlo, pero yo insisto en la palabra elasticidad, probablemente porque la elasticidad conserva algo del *tónos*, de la tensión. Cuando hay una cuerda que vibra, cuando hay tensión, y a-tensión entre dos palabras, hay necesariamente elasticidad. Este es también un momento de la filosofía de la naturaleza de Hegel.

134 |

Pero para volver a la lectura, la lectura es exactamente eso, creo que es una experiencia de la elasticidad del sujeto lector. No me gusta mucho esa expresión porque es como si ya hubiera un sujeto lector constituido. Lo que intento decir, con Blanchot en particular, es que no hay un sujeto lector que preceda al acto de leer, sino que el sujeto lector se constituye y se destituye en el acto mismo de leer, es decir, en esta sístole-diástole que es la experiencia de una anticipación elástica sobre sí mismo, es decir, inmediatamente de un retraso sobre sí. Y así el sí mismo lector, que nunca se corresponde realmente consigo mismo, está siempre en proceso de recuperarse y de sobrepasarse a sí mismo. En el fondo, se podría decir que el poder de la lectura es el desdoblamiento, el despliegue de lo que ocurre en esta frase extraordinaria de Calvino, y vuelvo otra vez a

Calvino, que es el *Íncipit*, la primera frase de *Si una noche de invierno un viajero*, cuando Calvino dice “dirijámonos al lector”, como siempre me ha gustado hacer (al menos desde *Escucha. Una historia del oído melómano*). Calvino se dirige al lector y le dice: “Creo que estás a punto de empezar a leer lo que estás leyendo ahora, la novela de Calvino” —esta es una de las traducciones, no sé cómo lo dice en italiano. Es tan evidente, es incluso más que evidente, porque la frase dice lo que está pasando. Y al mismo tiempo, esta evidencia es plástica, elástica, es una evidencia que se aleja o se distiende en relación consigo misma, porque esta evidencia dice lo que ha comenzado, pero que no sucederá hasta el final de la frase, con el punto final que puntúa la frase. Por lo tanto, es una evidencia que se adelanta y se retrasa. Si tuviera que decirlo en pocas palabras, es una evidencia heterocrónica, es una evidencia tensada, también se podría decir, una evidencia tonal. Para mí, eso es exactamente lo que está en juego en la lectura. Y si quisiéramos amplificar la noción de lectura más allá de la lectura, porque creo que podríamos decir exactamente lo mismo de la lectura que de la puntuación. O se podría decir, parafraseando a Lacoue-Labarthe, la lectura es algo más que un simplemente asunto de lectura. Del mismo modo que la escucha nunca es sólo un asunto de escucha. Así que la lectura de un texto es esta evidencia tensa, negociada cada vez, a medida que ella se encadena y que se sigue a sí misma. Pero también es el caso de la lectura de una imagen, y probablemente de la lectura de un sonido. Incluso si, al decir esto inmediatamente desconfío de lo que estoy diciendo porque no quisiera hacer de la lectura el paradigma general con el cual se puede comprender la escucha, la vista, etc., lo que sería el gesto más logocéntrico posible. Conocemos ese peligro.

135 |

CD: Es un riesgo todo el tiempo.

PS: Sí, pero habría que agregar que no tenemos seguro contra ese riesgo.

CD: Creo que podemos terminar por ahora. Te agradezco muchísimo esta conversación.

PS: Muchas gracias, realmente, estoy muy contento de haber tenido esta conversación.

FLUCTUACIONES

La imagen-container. Warburg en la era del transporte de carga*

Emmanuel Alloa**

** Profesor de Estética
y Filosofía del arte,
Universidad de
Friburgo.

Al escuchar a Peter Szendy, mirar imágenes significa tomar conciencia de sus movimientos, velocidades y temporalidades. Es necesario que un filósofo formado en las artes basadas en el tiempo –y en la música en particular– eche una nueva mirada a las artes supuestamente espaciales, las artes visuales. Sus lecturas de las imágenes son invitaciones a empezar a *escuchar* los movimientos de las imágenes, sus flujos y *fraseos*. Peter Szendy trata las imágenes ya no como una superficie encerrada en un marco, sino como entidades en movimiento cuya distinción nace de un diferencial de velocidad.

Lo que podríamos considerar una entidad estática no es más que un *fotograma congelado*, un diferencial momentáneamente estabilizado de velocidades que atraviesan el espacio¹. En lugar de “otros espacios”, espacios fuera del espacio ordinario, “otros espacios” o *heterotopías*, como sugirió Foucault en un conocido ensayo², Peter Szendy

* Traducción de Cristóbal Durán Rojas.

¹ Peter Szendy, *Pour une écologie des images*, Paris, Minuit, 2021, p. 27.

² Michel Foucault, *Des espaces autres* [1967], en *Dits et écrits II*, ed. Daniel Defert y François Ewald (Paris: Gallimard, 2001), 1571-81.

nos incita a pensar en las imágenes como *heterocronicidades*, siempre que no pensemos en éstas como “otro tiempo”, un tiempo fuera del tiempo por así decirlo, sino más bien como una diferencia *dentro del* tiempo, como un diferencial de velocidades. En ese sentido, Peter Szendy ofrece un nuevo y estimulante lugar para pensar sobre las imágenes, que confirma, aunque por otros medios, la idea de un anacronismo fundamental en toda imagen: aunque parezcan estar encerradas en un “ahora” infinitamente estabilizado, el tiempo de la imagen nunca coincide con el tiempo de quienes las contemplan. Ni el espectador actual ni el creador en el pasado pueden reclamar ninguna verdad última sobre cómo ver correctamente la imagen, ya que las imágenes abren una brecha temporal, una persistencia que niega cualquier coincidencia temporal última, cualquier “eucronía” feliz. Las imágenes despliegan un tiempo propio o, para ser más exactos, revelan trayectorias temporales divergentes y a veces contradictorias de las que ellas mismas están hechas. Al mismo tiempo que muestran una sorprendente persistencia de algunas formas del pasado —lo que Aby Warburg denominó el *Nachleben*, la pervivencia de las formas—, las imágenes también hacen gestos hacia figuraciones aún por tomar, así como hacia un punto de vista al que sólo retrospectivamente podremos dar sentido. En este último sentido, no sólo son *recreaciones*, sino también *precreaciones*, no sólo imitaciones (*Nachahmungen*), sino también prefiguraciones (*Vorahmungen*, como lo denominó Hans Blumenberg en un astuto neologismo)³.

En la estela de tales teorías sobre el tiempo de las formas, Peter Szendy insiste así en el hecho de que las imágenes son lugares de tensión, donde coexisten movimientos contradictorios y difractados como si estuviesen suspendidos. En su superficie, podemos observar estratos de velocidades superpuestas y sin embargo heterócronas que ahora se compatibilizan durante un instante breve y suspendido. En la física de las corrientes eléctricas, el dispositivo que permite atenuar los valores de potencia divergentes en un circuito y permitir que coexistan tiene un nombre, se llama *transformador*. Podríamos aventurarnos a decir que Peter Szendy estudia meticulosamente el papel de las imágenes como transformadores, tanto en los efectos que producen (en sus efectos transductores y traslativos con res-

³ Hans Blumenberg, “Nachahmung der Natur”. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen [1957], en *Schriften zur Technik*, ed. Alexander Schmitz y Bernd Stiegler. Alexander Schmitz y Bernd Stiegler, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2015, pp. 86-125.

pecto al resultado visual) como en términos de la infraestructura tecnológica que se requiere para tal operación. En este sentido, Peter Szendy no sólo ha estado atento a las fuerzas que atraviesan las imágenes, sino también a las rutas, a menudo invisibles, que aquellas toman. Sus reflexiones sobre lo que él denomina “iconorutas” u “optorutas”⁴ son coherentes con la urgencia de repensar el impacto tecnológico, político y ecológico de la circulación de alta velocidad de las imágenes en la actualidad. Desplazar la atención hacia los montajes que permiten su elaboración y distribución, que determinan su transferencia, circulación, almacenamiento y capitalización, forma parte integrante de un “giro infraestructural” más amplio. Pero lo que caracteriza al enfoque de Peter Szendy es que nunca opone la infraestructura y las formas visibles, el tiempo del medio y la vida de las formas. En este deseo de mantener ambas cosas juntas, su sensibilidad podría acercarse a la de Aby Warburg.

Para el iniciador de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* y pionero de los estudios sobre la imagen, la indagación sobre la vida de las formas (su supervivencia, paso y migración) debe combinarse con una reflexión sobre las infraestructuras que permiten su circulación. En lo que sigue, me gustaría volver a Warburg, y desentrañar algunas de las implicaciones de tal lectura “infraestructuralista”, conectada a su vez con una lectura de las imágenes a través del prisma de su “iconomía”. Resulta que, a su manera, Warburg anticipó una reflexión sobre la economía visual en la era de la globalización. Me gustaría entonces comparar algunas de las ideas de Warburg sobre la circulación y migración de imágenes con las dimensiones contemporáneas del envío y traslado de visibilidades estandarizadas. Tomando como punto de partida el proyecto *Fish Story* de Allan Sekula, reflexionaremos sobre los extraños paralelismos entre el desarrollo de los transportes de carga en el intercambio de mercancías y los nuevos formatos de la iconomía global. ¿Qué reservas, qué poderes latentes guarda la imagen?

En cuanto al legado de Aby Warburg, se ha escrito mucho sobre su concepto de *Nachleben* y, más en general, sobre la idea de una migración temporal de la forma. No cabe duda de que Warburg es un teórico de la historia de las imágenes (*Bildgeschichte*) y de su movimiento a través del tiempo. Pero esto no debe hacernos olvidar que

⁴ Peter Szendy, “Voiries du visible, économies de l’ombre”, en *Le supermarché des images*, ed., Peter Szendy, Emmanuel Alloa y Marta Ponsa, Paris, Gallimard: Jeu de paume, 2020, pp. 17-40.

también está finamente atento al movimiento a través del espacio, y a las geografías y geologías del paso y la migración. Las imágenes no viajan sólo por el aire, sino que toman rutas migratorias (*Wanderstraßen*) que facilitan su circulación⁵. En ese sentido, la vida de las formas (su supervivencia, paso y migración) debe combinarse con una reflexión sobre las subestructuras que permiten sus idas y venidas.

Conocemos el temprano interés de Warburg por el estudio de la movilidad de las imágenes, que comienza hacia 1900, cuando quiso comprender mejor el arte flamenco en Florencia, y comenzó a trazar las vías de cómo los patrones iconográficos podrían haberse desplazado de Norte a Sur, remontándose a las redes comerciales de la familia Médicis. En un momento posterior, y junto con Fritz Saxl, trazó un mapa de la difusión de motivos astrológicos desde Medio Oriente hasta Europa asociados a la llamada *Sphaera Barbarica*, hablando de los “caminos de viaje de la cultura” (*Wanderstraßen der Kultur*)⁶.

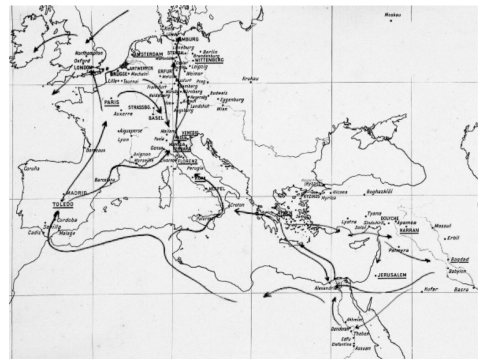


Imagen 1

Wanderstrassen der Kultur. Septiembre de 1926; Instituto Warburg WIA III 96.3.4. Instituto Warburg. Londres.

⁵ Aby Warburg, "Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia [1912]", en *Gesammelte Schriften Bd. 2: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Leipzig-Berlin: Teubner, 1932, pp. 466.

⁶ Fritz Saxl a Warburg, 27 de diciembre de 1926. Fritz Saxl y Aby Warburg, "Wanderstrassen der Kultur": die Aby Warburg-Fritz Saxl Korrespondenz 1920 bis 1929, ed. Dorothea McEwan.

Aunque no es difícil entender por qué, en la proximidad de la filosofía de Cassirer sobre las formas simbólicas, Warburg las llamaría a menudo *Wanderstraßen des Geistes*, rutas de viaje del espíritu, y nunca disociaría la forma espiritual de su condición material. En sus estudios sobre el arte renacentista, no sólo se centraría en la pintura al óleo, sino también en otros medios más transportables como los tapices o los grabados plegables. Steffen Haug ha recordado pasajes de un artículo que permanece inédito de 1904 sobre *el Arte profano de Flandes en la Florencia de los Medici*, donde refiriéndose a estos tapices y témperas sobre lienzo bastante móviles, “por medio de su baratura y movilidad estas imágenes se han convertido en vehículos [Vehikel] bienvenidos y útiles en la época del floreciente intercambio-tráfico internacional [Tauschverkehr] de formas artísticas”⁷.

Como hijo de la ciudad portuaria de Hamburgo, Warburg podría haber sido especialmente sensible a los problemas de la logística y del transporte marítimo. Probablemente no sea casualidad que insistiera tanto en las rutas del comercio textil entre Flandes e Italia como ejemplo temprano de globalización. Como explica en un artículo inacabado de 1904, “las xilografías y los grabados sobre papel se convirtieron entonces en las monedas de cambio del tráfico mundial de imágenes [Weltverkehr der Bilder]”⁸. Más tarde, en una conferencia pública sobre sellos postales, describiría los sellos como el “lenguaje pictórico del tráfico mundial” (*Bildersprache des Weltverkehrs*)⁹. En el panel 77 del Atlas Mnemosyne, también aparece de forma destacada un anuncio comercial de la compañía naviera Hapag-Lloyd, una empresa en la que el propio Warburg tenía opciones sobre acciones.

Para que las imágenes puedan circular tan ampliamente, como bien sabe Warburg, tienen que estar estandarizadas. Aquí es donde la cuestión de la movilidad de las imágenes se convierte en una cuestión que concierne al vehículo estandarizado de transmisión o, para seguir dentro del imaginario marítimo, en una cuestión de transporte de carga (imagen 2).

⁷ Aby Warburg, “Weltliche Kunst aus Flandern im Mediceischen Florenz” (1904), Instituto Warburg WIA III.1.66.1.1. Citado por Steffen Haug, “Bilderfahrzeug’ y ‘Bilder Omnibus’ - un manuscrito de Aby Warburg de 1906”, text/html, *Bilderfahrzeuge. El legado de Aby Warburg y el futuro de la iconología*, 28 de enero de 2019. <https://bilderfahrzeuge.hypotheses.org/3329https://bilderfahrzeuge.hypotheses.org/3329>.

⁸ Aby Warburg, “Weltliche Kunst aus Flandern im Mediceischen Florenz” (1904), Instituto Warburg WIA III.1.66.1.1, p. 13v. Citado por Haug.

⁹ Véase el resumen de la conferencia de Warburg en el artículo aparecido en el *Hamburgische Nachrichten* (C.H.W. “Die Briefmarke als Kulturdokument” del 15 de agosto de 1927, reimpreso en Gottfried Gabriel, “Ästhetik und Politische Ikonographie der Briefmarke”, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 54, n° 2, 2009, p. 201.



Imagen 2

Mnemosyne-Atlas, Tabla 77, [Anónimo].

Con el Hapag a los Baños del Mar del Norte, 1927.

Para poder viajar a través de las fronteras, las imágenes tienen que estar sólidamente enmarcadas dentro de los límites del transporte estandarizado. Las imágenes tienen que encajar en unidades identificables, repetibles y transferibles. El mundo del pixelado —de un protocolo último hecho de elementos de imagen— quizá se explique mejor a través del imaginario de la navegación marítima. Pensemos en esos gigantescos cargueros, con banderas de Singapur, Liberia o Panamá, que, como sus fletes, se han vuelto ellos mismos indistinguibles. Atravesando el Atlántico Norte, el estrecho de Ormuz o el mar de la China Meridional, estos paquidermos marinos van cargados de cajas multicolores, aunque unificadas, hechas de acero resistente a la intemperie. Apiladas por grúas, las altísimas pilas se asemejan mucho a enormes ladrillos de LEGO. Azul, rojo, marrón, verde, amarillo: a pesar de la asombrosa variedad de colores, en última instancia, las cargas son “cajas negras” y su paradero es inescrutable. Sólo podemos conjeturar lo que estos contenedores, de seis a doce metros de largo, cada uno capaz de contener hasta veinticuatro toneladas de carga, transportan a lo largo de sus rutas transatlánticas. Nos quedamos, por así decir, con el medio como único mensaje. Y, sin embargo, estos transportes, tan cruciales para la red mundial de intercambios, permanecen generalmente fuera de foco.

En su foto-ensayo de 1995, *Fish Story*, Allan Sekula decidió examinar estas nuevas realidades logísticas, poniendo de relieve el alcance de la alianza, hasta entonces inédita, entre homogeneización y portabilidad: aunque raramente representados como tales, los contenedores de carga destacan como los iconos definitivos de la globalización, como isotipos unificados de la migración generalizada de mercancías (imagen 3)¹⁰.



Imagen 3

Allan Sekula, *Fish Story*, Düsseldorf/
Rotterdam: Richter/El Centro, 1995.

La película siguiente, *The Forgotten Space* (2010), codirigida por Sekula y Noël Burch, llevó esta investigación un paso más allá (imagen 4).

¹⁰ Allan Sekula, *Fish Story*, London, MACK, 1995. Algunos de los párrafos siguientes reutilizan materiales del ensayo de Emmanuel Alloa y Chiara Cappelletto, eds., "The Dynamis of the Image (and the Genesis of a Book)", en *Dynamis of the Image. Moving Images in a Global World*, Berlin-Boston-New York, De Gruyter, 2020, pp. 1–14.



Imagen 4

Allan Sekula, Noël Burch, *The Forgotten Space*
(fotograma fijo), ensayo cinematográfico (NL/
AT, 2010).

Cada una a su manera, las dos obras documentan las cadenas de suministro, a menudo invisibles, del comercio mundial, compuestas por rutas marítimas, gigantescos megapuestos, almacenes portuarios y elevadores intermodales. Al rastrear el cambio radical del comercio marítimo a lo largo de un par de décadas, Sekula quiso entender cómo el mar, como ese espacio olvidado a flote con un imaginario visual de marinos, piratas y amotinados, había sido sustituido por buques estandarizados de intercambio mundial. Gracias a la “intermodalidad” —es decir, el paso sin fisuras de un modo de transporte a otro (del barco al tren y al camión, y viceversa)— se han perdido las demarcaciones entre la tierra y el mar, y los dos reinos se han fusionado en una única zona de tránsito gigante. El viejo rompecabezas de cómo estibar un barco se ha convertido en cosa del pasado, ya que grúas totalmente automatizadas se elevan por encima de los cascos e izan contenedores estandarizados en las cubiertas, mientras descargan simultáneamente otros barcos que acaban de entrar en la terminal tierra-mar. Como es bien sabido, en Karl Marx, las mercancías se definen como contenedores de “trabajo muerto” (*tote*

Arbeit)¹¹. Para Sekula, hay que recordar que el barco de esclavos fue posiblemente el primer “barco contenedor” en la medida en que albergaba, como medio de transporte flotante, mano de obra potencial en su bodega, el contenedor de carga podría considerarse un “ataúd” que transporta mano de obra ya muerta cuyo producto se distribuye ahora por todo el mundo. Este ominoso campo de juego global, aunque nunca se completa del todo, siempre está incubándose y a punto de realizarse.

Las unidades en contenedores que fotografió Sekula personifican la circulación mundial y la nueva economía de la producción *just-in-time*. A la vez que señalan, a través del medio marítimo, la realidad del capitalismo líquido, también hacen un gesto hacia el recinto sólido y sellado de la caja como unidad de valor de cambio por excelencia en la actualidad. En muchos aspectos, los contenedores de carga no sólo ocultan el proceso de su propia fabricación, sino que exhiben una exterioridad pura a través de una serie interminable de patrones de color, configurando una enorme pantalla en la que puede proyectarse un contenido fantaseado. ¿Qué guardan en reserva estas cajas de acero? Sus exteriores no ofrecen ninguna pista, sólo superficies icónicas. Aunque Sekula demuestra maravillosamente cómo estos transportes de carga marítimos sirven de sustituto a los intercambios estandarizados y anónimos que conforman cada vez más las experiencias actuales, omite extrañamente sacar la única conclusión que hay que sacar: que lo único que nos queda, para figurarnos estos fenómenos cada vez más complejos de escala planetaria, son las imágenes. ¿Qué guardan en reserva, si es que guardan algo?

Mientras que el Estado moderno se construyó sobre la posibilidad de identificar, a través de una red capilar, el paradero de sus ciudadanos, con el establecimiento de instituciones como el catastro o el censo de población, el aumento de la movilidad, tanto de individuos como de dividos, requiere de tecnologías de geolocalización y cuantificación de una complejidad completamente diferente, tanto en su dimensión espacial como temporal. Conocemos el papel decisivo de los protocolos y las normas, la importancia de la transferencia de datos y el poder exorbitante de ciertas plataformas que organizan este comercio. Por naturaleza, es más difícil definir el movimiento que las entidades inertes –Aristóteles ya evocaba este

¹⁰ Karl Marx y Friedrich Engels, *Das Kapital. Erster Band*, vol. 23, MEW, Berlin, Dietz, 1962, p. 209 [III.5].

problema en su *Física*¹²—, y si el movimiento ya es difícil de transponer en datos, aún lo es más crear una imagen de este.

¿Qué imágenes, entonces, para un mundo en movimiento? ¿Cuál es el imaginario que movilizamos para pensar nuestra contemporaneidad? ¿Y en qué tipo de imaginario nos embarcamos? La omnipresencia de la fotografía de stock en la actualidad, para alimentar la creciente demanda de visualización, recuerda a los almacenes de stock de principios de la Modernidad, pero también a la forma homogeneizada del contenedor de carga inventado por Malcolm McLean que desde entonces ha revolucionado el transporte marítimo y el comercio mundial¹³.

Si bien la contenedorización ha cambiado radicalmente las formas del comercio internacional, también ha repercutido en la economía del arte. Hoy en día, la mayor colección de obras de arte no se encuentra en ningún museo famoso que se pueda imaginar. La mayoría de las obras de arte no se guardan ni en el Museo Metropolitano, ni en el Louvre, ni en el Smithsonian, sino en almacenes anónimos de los puertos francos, el mayor de los cuales se encuentra en Ginebra, Suiza. Esta zona franca económica, que equivale a un paraíso fiscal, alberga 1,2 millones de obras de arte; el Louvre, en comparación, sólo tiene 380.000. Muchos inversores privados guardan sus posesiones envueltas en cajas, dentro de cajas fuertes, a la espera de que su contenido desarrolle plenamente su potencial especulativo. A Aby Warburg le gustaba pensar en las imágenes como “conservas de energía” (*Energiekonserven*). En lugar de oponer formas y motores, o formas y fuerzas, Warburg nos invita a considerar las formaciones visuales como afectos cristalizados, conservados para facilitar su transporte a través de distancias geográficas y cronológicas, pero listos para reactivarse en el momento oportuno. En este sentido, la idea de Warburg de un dinamo-engrama (*Dynamo-Engramm*) es en sí misma notable. En otras ocasiones, Warburg se refiere a los “dinamogramas”¹⁴, e incluso puede que se planteara escribir una “estética

¹² Aristóteles, *Física*, III, 1.

¹³ Alexander Klose, *The Container Principle: How a Box Changes the Way We Think*, Cambridge-MA, The MIT press, 2015.

¹⁴ Apunte del cuaderno del 2 de junio de 1927 (“Allgemeine Ideen”). Instituto Warburg WIA, III, 102.1.4.1: “Das antikische Dynamogramm wird in maximaler Spannung aber unpolarisiert in Bezug auf die passive oder

aktive Energetik [...] überliefert. Erst der Contact mit der Zeit bewirkt die Polarisation. Diese kann zur radikalen Umkehr des echten antikischen Sinnes führen”.

de los dinamogramas” (*Ästhetik des Dynamogramms*)¹⁵. Siguiendo la estela de las teorías biopsicológicas de la memoria, Warburg veía las imágenes no sólo como conservantes o rastros (*gramma* en el sentido de “impresión”) que preservarían un registro de afectos pasados, sino también como visualizaciones de esos afectos (al fin y al cabo, *gramma* también puede referirse a la simbolización gráfica). Pero, sobre todo para Warburg, la *gramma* de la imagen es la de una *dynamis*, de una potencia.

Bruno Latour ha sugerido ver en las imágenes algo así como “móviles inmutables”, es decir, un contenido que —como un diagrama, un cultivo bacteriológico o un mapa— permanece idéntico a sí mismo, incluso cuando se mueve¹⁶. Pero también podemos invertir esta perspectiva, para interpretar las imágenes como móviles en proceso de mutación. Revisitar a Warburg a través de Sekula sería replantearse estos contenedores de colores y su naturaleza de cajas negras. Significaría entonces reconsiderar la dimensión de la latencia, de lo que aún no se ha desplegado completamente. Así considerada, la imagen es como una superficie que, pese a ser pura exterioridad, mantiene siempre en reserva una parte de sus recursos, y que por esta precisa razón sería capaz de causar una *dynamis*, una fuerza o movimiento, una “e-moción” que no será ni previsible, ni explícita, ni definitiva, ni dirigida únicamente en el eje temporal del futuro. Se trata de considerar el pensamiento sobre la imagen a partir de sus puntos de fuerza para esbozar una historia a contrapelo, con el fin de identificar las virtualidades que han permanecido latentes. Más allá de su embalaje, ¿qué tipo de reservas, qué tipo de poderes guarda la imagen?

En la exposición *El supermercado de las imágenes*, tuvimos la oportunidad de presentar una obra de Martha Rosler que aborda estas cuestiones¹⁷. En su obra de fotomontaje *Cargo Cult* de la serie *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain* (1966-72) (imagen 5), Rosler ofrece una sorprendente visualización de las paradojas que rodean a la carga. Esta vez, las cajas se transformaron en superficies de proyección de otras miradas, concretamente representaciones estereo-

¹⁵ Anotación en un cuaderno del 18 de mayo de 1927 (“Allgemeine Ideen”), Instituto Warburg WIA III, 102.1.4.2.

¹⁶ Bruno Latour, Stephen Woolgar, y Michael Lynch, “Drawing Things Together”, en *Representation in scientific practice*, Cambridge-Ma y Londres, MIT Press, 1990, pp. 19-68.

¹⁷ Peter Szendy, Emmanuel Alloa y Marta Ponsa, eds., *Le supermarché des images*, Paris, Gallimard, Jeu de pause, 2020, p. 289.

tipadas de rostros, especialmente femeninos. Para ser vendidos, los productos necesitan un “lado humano” y rostros humanos que los encarnen. Con sus semblantes estandarizados, la mayoría de ellos en proceso de maquillaje, *Cargo Cult* describe un mundo en el que el propio rostro de la mujer se ha convertido en un sustituto comercial e intercambiable, una máscara que se puede poner y quitar a voluntad. Más allá de criticar a cierto tipo de espectador, la obra de Rosler también pretende descentralizar la denuncia estándar de la mercantilización: el título *Cargo Cult* nos recuerda efectivamente que en Melanesia y en ciertas islas del Pacífico, la llegada de cargamentos cargados de bienes de consumo occidentales se asociaba a poderes mágicos, que debían ser secuestrados y capturados mediante prácticas de culto. En otras palabras, incluso los ataúdes supuestamente “muertos” a veces siguen conteniendo energías que pueden ser apropiadas y redirigidas.

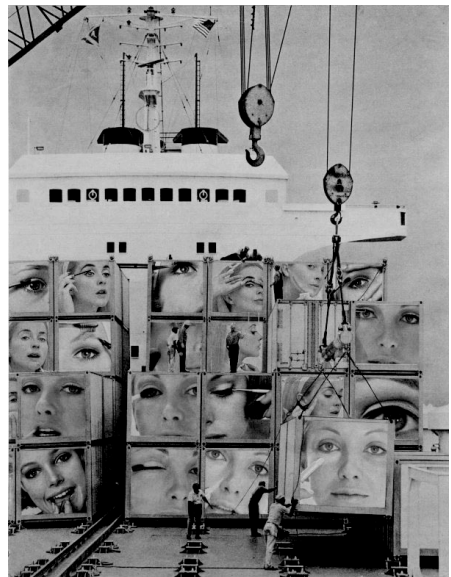


Imagen 5

Martha Rosler, *Cargo Cult*, de la serie *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain*, c. 1966-72, fotomontaje.

Al igual que el pensamiento de Peter Szendy opera a menudo en los márgenes entre disciplinas, desenterrando potencialidades inesperadas en textos y obras de arte un tanto olvidados, Aby Warburg camina por una delgada cuerda entre el conocimiento establecido y la tierra inexplorada. La obra de Warburg arroja numerosas referencias de lo que podríamos identificar como un enfoque “iconómico”, aunque no todas son tan atrevidas como podría pensarse en un principio. Sin duda, el propio Warburg seguía en la órbita de una filosofía de la mente, una *Geistphilosophie*, cuando sitúa su propio ensayo sobre Botticelli bajo el patrocinio de la idea de Dilthey de que el papel del arte debe definirse situando su posición dentro del “hogar mental de la vida humana” (*geistigen Haushalt des Menschenlebens*)¹⁸. En cierto sentido, nos quedamos en un concepto restringido de economía relacionado con lo que Ernst Mach llamó la “economía del pensamiento” (*Denkökonomie*), y con la regla de la ley de la *parsimonia* (*lex parsimoniae*) en la argumentación bosquejada en el clásico de Richard Avenarius del que Warburg tenía un ejemplar en su biblioteca¹⁹. Lo que Warburg hace entonces es transponer la cuestión a la de las imágenes y las obras de arte dentro del “hogar mental”²⁰ y, de forma aún más radical, sugerir que en el caso en el que está implicada la memoria, “las formas de pensamiento no son más que diferentes pasos en la economía de la imagen”²¹. Sin embargo, Warburg también era ciertamente sensible a las cuestiones de valor: a menudo utilizaba metáforas acuñadas cuando se trataba de describir la aptitud de las imágenes para “acuñar” nuevos significados. En su introducción al *Atlas Mnemosyne*, escribe sobre una “ceca que acuña los valores expresivos de la emoción pagana” (*Prägewerk, das die Ausdruckswerte heidnischer Ergriffenheit münzt*) mientras que en otro lugar menciona la impronta cultural relacionada con las imágenes que funciona como una “ceca que acuña

¹⁸ Aby Warburg, “Sandro Botticelli ‘Geburt der Venus’ und ‘Frühling’ [1893]”, en *Gesammelte Schriften Bd. 1: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance* (Leipzig-Berlin: Teubner, 1932), 207. Wilhelm Dilthey, “Die Drei Epochen Der Modernen Ästhetik Und Ihre Heutige Aufgabe (1892)”, en *Gesammelte Schriften Bd. VI. Die Geistige Welt*, de Wilhelm Dilthey (Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht, 1994), 265: „Dies Interesse (an aller Kunstbetrachtung) hängt nämlich an der Frage nach der Funktion der Kunst im geistigen Haushalt des Menschenlebens”.

¹⁹ Richard Avenarius, *Philosophie als Denken der Welt gemäß dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes*, Leipzig, 1867.

²⁰ Aby Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*, ed. Ulrich Pfisterer y Hans Christian Hönes, *Gesammelte Schriften: Studienausgabe*, Band IV (Berlin: De Gruyter, 2015), 134: “Das Kunstwerk im geistigen Haushalt” (nota del 21 de mayo de 1892).

²¹ Warburg, 38: “Ist Erinnerung vorausgesetzt, so sind die Denkformen nur verschiedene Stufen der Bilderwirtschaft”. (nota del 24 de abril de 1890). Véase también: Michael Neumann, “‘Bilderwirtschaft’. Über Aby Warburg und die Natur. Epistemik, Ästhetik, Kulturtheorie”, ed. Frank Fehrenbach y Cornelly.

valores expresivos psíquicos” (*Prägewerk seelischer Ausdruckswerte*)²². Aunque la metáfora de la “impronta” podría estar tan relacionada con un sello de imprenta como con el hecho de evocar el ámbito de la numismática, ella recurre expresamente a la semántica económica al evocar el “trueque de las formas” (*Tauschverkehr der Formen*).²³

De lo que no cabe duda es de que Warburg actuó como pionero a la hora de despejar el terreno para una teoría de la logística de la imagen y de la navegación pictórica. Las cuestiones de transporte no eran sólo un motivo temático que a menudo situaba en el centro de sus propias investigaciones –pensemos en el maravilloso ensayo sobre las prefiguraciones del dirigible y del submarino en los tapices medievales²⁴–, sino también una preocupación muy práctica para él. Warburg no sólo era consciente de la importancia de un archivo unificado de imágenes de reproducciones fotográficas que pudieran desplazarse a voluntad sobre las grandes placas oscuras del *Atlas Mnemosyne*, sino también del papel de la tecnología móvil en general. Puede adivinarse que parte del “desamparo trascendental” que el contemporáneo de Warburg, György Lukács, diagnosticó para los habitantes modernos se anticipó en una impactante fotografía que el joven Warburg trajo de su viaje a Estados Unidos en 1896.

²² Aby Warburg, “Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts [1926]”, en *Nachhall der Antike: zwei Untersuchungen*, ed. Pablo Schneider.

²³ Aby Warburg, “Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen [1907]”, en *Gesammelte Schriften Bd. 1: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Leipzig y Berlin, Teubner, 1932, p. 229.

²⁴ Aby Warburg, “Luftschiff und Tauchboot in der Mittelalterlichen Vorstellungswelt [1913]”, en *Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Bd. I.1: “Die Erneuerung der heidnischen Antike”*, ed. Horst Bredekamp y Michael Diers, Berlín Boston-MA: Akademie, 1998, pp. 241-49.



Imagen 6

Aby Warburg: Traslado de una casa victoriana de madera sobre ruedas, Pasadena, California, 1896. Fuente: Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika. Vorträge und Fotografien, GS III.2, ed. Uwe Fleckner, Berlín/Bélgica. Uwe Fleckner, Berlín/Boston 2018, p. 44, fig. A 76)

Durante su breve estancia en Pasadena, California, le llamó la atención la tecnología de trasladar una casa victoriana entera a un nuevo emplazamiento elevándola sobre ruedas (imagen 6). Cuando la “frontera” no puede trasladarse más al Oeste, porque linda con el océano Pacífico, hay que idear otros movimientos domésticos. Desde entonces, más de un siglo después, cabe preguntarse hasta qué punto siguen siendo los individuos los que tienen que desplazarse o si no hemos entrado en una nueva fase en la que los retos logísticos no pasan más bien por una “realidad sensorial a domicilio”.²⁵ Sin duda, la nueva logística de la imagen quiere hacernos creer que da igual que estemos *aquí* o *allí*: una vez tomada, la imagen ya está en otra parte, compartida y difundida, lista para llegar a sus destinatarios que se enfrentan a nuevos retos: qué elegir en un supermercado sobreabundante de lo visible donde cada mercancía reclama la atención del espectador.

²⁵ Paul Valéry, “La conquête de l’ubiquité [1928]”, en *Œuvres t. II*, ed. Jean Hytier.

Cuerpos que se tocan: una panorámica sobre la organología en Peter Szendy

Marina Hervás Muñoz*

** Universidad
de Granada,

Sometime after I had entered
that time of life
people prefer to allude to in others
but not in themselves, in the middle of the night
the phone rang. It rang and rang
as though the world needed me,
though really it was the reverse.
I lay in bed, trying to analyze
the ring. It had
my mother's persistence and my father's
pained embarrassment.
When I picked it up, the line was dead.
Or was the phone working and the caller dead?
Or was it not the phone, but the door perhaps?

Louise Glück, "Visitors from Abroad", 2013

Objetos

El interés de Szendy por repensar la organología, que será central para este trabajo, se encuentra en resituar una pérdida: la celebrada desaparición del cuerpo sonoro en el origen –o, en sus términos, “mito fundante”– de la música occidental. Él rastrea cómo Pitágoras, Boecio o Guido D’Arezzo ponen en el instrumento el peor destino de la música: la música, sobre todo, debe ser espiritual e intelectual. El instrumento es el mal necesario para su existencia. De este modo, el instrumento ha sido tenido desde esta perspectiva como “objeto inanimado, ontológicamente incapaz de voluntad o intención”¹. De hecho, hasta prácticamente el siglo XIX, la música instrumental estaba considerada en el eslabón más bajo de la producción sonora, en la medida en que resultaba ambigua lingüísticamente. Eso, precisamente, fue lo que generó una actitud celebratoria por parte de muchos teóricos del romanticismo: que la música no dijese nada concreto, que fuese solo defectuosamente traducible a palabra representaba todo su potencial. Asimismo, dentro de las familias instrumentales, también había rangos. Como el propio Szendy recalca, la percusión estaba degradada a los más bajos niveles, pues “no producía ni notas ni proporciones, solo sonido o ruido”². La conclusión que alcanza será un tema que abordaremos más adelante: que es una forma de dominación de los cuerpos “no mencionarlos o reducirlos al silencio”³, algo que se encuentra en la práctica instrumental pero que remite a una forma específica de exclusión no solo de la noción de música, sino en general de la escucha.

Cabría problematizar la idea del instrumento como “objeto”. En este sentido, Szendy establece dos niveles para el sonido de los objetos. Por un lado, plantea –entre otros– que los objetos pueden “*son-dear*”, es decir, emitir “ruidos similares a sílabas, casi fonemas: profiere, articula, pronuncia, es decir, colorea los sonidos que emite o

¹ Wade Matthews, *El instrumento musical. Evolución, gestos y reflexiones*, Madrid, Turner, 2022, p. 368.

² Peter Szendy, *Phantom Limbs*, New York, Fordham University Press, 2016, p. 27.

³ *Ibid.*

transmite con su característica estructura resonante”⁴. El problema se encuentra en que el análisis de los mecanismos de ese “color” o forma específica de sonar, muchas veces pasa por tomar la parte por el todo, dicho coloquialmente. Con normalidad, asociamos precisamente un sonido a un objeto por esa coloración. Aunque Szendy tiene en cuenta excesos sobre tales asociaciones, como en *Variations pour une porte et un soupir* de Pierre Henry, buena parte de nuestra experiencia auditiva se negocia entre lo reconocible y lo no reconocible de una expectativa que construimos sobre la sonoridad de un objeto (volviendo a la puerta, nuestras primeras asociaciones sonoras son la espera de un portazo o un chirrido de sus bisagras, por ejemplo) para entenderlo *como tal*. De hecho, la audición alerta, que como señala Barthes, busca *índices* de lo sonoro, es la que construye estas asociaciones que resultan *constituyentes* del objeto. Por tanto, no parece tanto que el objeto “coloree” sus sonidos, sino lo contrario: ciertos sonidos ya coloreados son los que apuntan al objeto. Sin ellos, no detectamos objeto, sino duda.

Por otro lado, Szendy señala que “no oímos cosas en el espacio; oímos cosas a través del espacio, *por medio del espacio*”⁵. En este sentido, querría insistir en que no solamente habría una “nueva arquitectura del espacio auditivo”⁶ —esto es, la noción de que el espacio marca y articula las posibilidades del sonido de sonar, es decir, el sonido *es con* el espacio—, sino que también habría que plantear una reformulación de la noción de objeto, pues podría emborronarse el sustituir la escucha *al* objeto (arquitectónico) por la escucha *a través* de él. De este modo, La arquitectura sería “el sonido de la distancia o la diferencia entre las cosas”⁷. Al inicio de *El sistema de los objetos* Braudillard indica que “no se trata de objetos definidos según su función, o según las clases en las que podríamos subdividirlos para facilitar el análisis, sino de los procesos en virtud de los cuales las personas entran en relación con ellos y de la sistemática de las conductas y de las relaciones humanas que resultan de ello”⁸. Es decir,

⁴ Peter Szendy, *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2015 p. 106.

⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁶ *Ibid.*, p. 116.

⁷ *Ibid.*, p. 117. El énfasis es mío.

⁸ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1989, p. 2.

a Braudillard le interesa menos constituir algo así como un modelo o propuesta de clasificación de objetos –a modo de sistema archivístico– como pensar qué o cómo nos afectan los objetos, que configuran tan significativamente nuestra vida y que, sin embargo, tal significancia queda desactivada precisamente por la cotidianidad de su existencia. De este modo, lo que anuncia Braudillard es que un objeto cotidiano no es su “función” de los elementos que constituirían una “clase” (ser de cierto material, pesar más o menos, ocupar un espacio determinado, etc.), sino más bien la posibilidad de que los objetos adquieran significados que, en principio, no se destilan inmediatamente de nada que ya esté en la materia del objeto o en la expectativa que depositamos sobre él. Este es el sentido que parece que se encuentra tras la “indocilidad de lo inanimado”⁹: “una desobediencia por la que los objetos oponen una cierta resistencia a ser medidos, paradójicamente *objetivados*, irreductibles a un sentido unívoco”¹⁰. Esta noción de objeto ampliada, meramente como no-sujeto, sirve como apoyo a la propuesta que abre Szendy, donde “tocar”, finalmente, es “un cuerpo a otro cuerpo”¹¹. La relación entre objeto y espacio a través del sonido como creadores de “diferencia” hace que el instrumento no sea un mero objeto en el que se expresa el sujeto, es decir, solo un medio para que surja *la verdad* del sujeto *a través* del instrumento, sino que se trataría de un cuerpo que se disuelve en otro. Szendy concluye que la escucha solo inicialmente genera un sujeto –entendido desde la agencia sobre el objeto–, en la medida en que “mi escucha trabaja para el sujeto que soy, que vela y vigila, que apunta a un control panacústico desde la distancia de un afuera soberano, fuera de la música o fuera de la historia”. A la vez, sin embargo, indica que “mi escucha también trabaja exactamente en contra porque me expone a lo que me sorprende y me destituye de mi posición dominante para engullirme en lo sonoro, con los personajes que soy”¹².

⁹ Shaday Larios, *Los objetos vivos: escenarios de la materia indócil*. Ciudad de México, Paso de Gato, 2018, p. 16.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Peter Szendy, *Phantom Limbs*, op. cit., p. 32.

¹² Peter Szendy, *All Ears. The Aesthetics of Espionage*, New York, Fordham University Press, 2017, p. 50.

Máquinas

A la vez, desde antiguo se puede rastrear la fascinación por la automatización en numerosos ámbitos (con una preeminencia, como es de esperar, en el del trabajo), también en el musical. Es decir, un intento por dejar plenamente de lado la intervención humana: el instrumento produciría la *música misma*. Uno de los primeros vestigios de la automatización es el relato mítico de Hefesto, el herrero de los dioses: su control metalúrgico no solo se ganó el favor y confianza de los dioses, sino también la capacidad de crear “ayudantes” que le aliviaban en las tareas de las fraguas. Así, por ejemplo, lo refleja Homero en la *Iliada*: “Marchaban ayudando al soberano unas sirvientas de oro, semejantes a vivientes doncellas. En sus mentes hay juicio, voz y capacidad de movimiento, y hay habilidades que conocen gracias a los inmortales dioses”¹³. Más allá de estas referencias mitológicas, encontramos muchos ejemplos de autómatas en la Antigüedad: muchos de ellos tenían un objetivo más bien lúdico (pájaros de madera que “volaban” mediante mecanismos de engranajes o surtidores de agua o vapor¹⁴, por ejemplo) o mecanización de algunas tareas, como la apertura de puertas a partir del fuego.

El interés en el sonido se encuentra desde el comienzo del pensamiento autómatas en la medida en que, si se conseguía imitar algo parecido al canto o a la palabra, se consideraba que eso dotaría de “realismo” al autómatas. Asimismo, también encontramos la fascinación por pensar instrumentos sin músicos. Podríamos retrotraernos a las arpas de viento, por ejemplo, como dispositivos que renuncian al humano para la interpretación, en la medida en que su activación. sucedía, como se indica en su nombre, a partir del viento. Hay, además, propuestas a comienzos del siglo XX que invitan a usar la electricidad para la ejecución automatizada. Es el caso, por ejemplo, del violín automático, denominado *Automatic Virtuosa*, desarrollado por Henry Konrad Sandell para la compañía Mills No-

¹³ Homero, *Canto XVIII, Iliada* 415-420, Traducción de Emilio Crespo Güemes. Madrid, Gredos, 1996, p. 479.

¹⁴ Francisco Sánchez Martín et al., “Historia de la robótica: de Arquitas de Tarento al robot Da Vinci (Parte I)”, *Actas Urológicas Españolas*, 31, n. 2, 2007, pp. 69-74.

velty en 1905, que amplía la idea de la pianola al violín y que verá, en 1911, su versión comercial más acabada, el Violano-virtuoso. Podríamos considerar, asimismo, el trabajo de Charles Grafton Page, que, en el siglo XIX desarrolló la “música galvánica” a partir de la construcción de un “imán con forma de herradura sobre una espiral de alambre de cobre conectada a una pila de zinc¹⁵ que generaba sonidos. La generación de sonidos a partir de un impulso eléctrico generado por magnetismo está en la base, por ejemplo, del teléfono. Otro aporte fundamental es el del “telégrafo musical” de Elisha Gray, que consiste en un teclado con distintos emisores de corriente electromagnética que hacían vibrar lengüetas que, a su vez, transmitían las vibraciones a través de un cable a un amplificador. Hay algún ejemplo previo, sin embargo. Es el caso del clavecín eléctrico, inventado en 1759 por Jean-Baptiste Delaborde¹⁶ “que usaba cargas de electricidad estática para hacer vibrar campanas metálicas que creaban un efecto similar al de un órgano”¹⁷. Esta búsqueda de instrumentos que no necesitan del humano para la interpretación sigue hasta el día de hoy, como en la serie *Quadraturen III* de Peter Ablinger para piano controlado por ordenador.

Cabe detenerse en la presentación en 1906 del Telarmonio o Dinamófono, desarrollado por Taddeus Cahill en 1897. Ya Cahill “creía que sería posible producir las notas y acordes de una composición musical con cualquier timbre”¹⁸, es decir, creía, igual que muchos compositores en torno a los 30 (por ejemplo, Edgard Varèse), que el futuro de la música pasaba por modificar los instrumentos (o soñar con algunos nuevos) para poder generar nuevas sonoridades y relaciones armónico-melódicas. Precisamente, a colación del Telarmonio, Busoni creía que se abría un nuevo comienzo en la música y pedía:

Encarguémonos de devolver a la música su esencia original; liberémosla de dogmas arquitectónicos, acústicos y estéticos; que

¹⁵ Thom Holmes, *Electronic experimental music. Pioneers in Technology and Composition*, New York-London, Routledge, 1985, p. 41.

¹⁶ Parece que tiene un precedente importante, el Denis d'or, desarrollado por Václav Prokop Diviš, en el que aparentemente se activaban las cuerdas del teclado a partir de electroimanes.

¹⁷ David Stubbs, *Sonidos de marte. Una historia de la música electrónica*, Buenos Aires, Caja Negra, 2019, p. 57.

¹⁸ Peter Manning, *Electronic and Computer Music*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 4.

sea pura invención y sensación, en armonías, en formas y timbres (pues la invención y la sensación no son prerrogativa exclusiva de la melodía)¹⁹.

No obstante, el Telharmonium Hall, que albergaba al instrumento, cerró sus puertas en 1910. En 1905 había sido instalado y conectado a la red telefónica para llegar a restaurantes, hoteles y otros establecimientos. Aunque “estaban sumamente entusiasmados con la perspectiva de un sistema de difusión musical”²⁰, las aún irregulares comunicaciones telefónicas provocaron que no llegase a desplegarse todo lo que parecía prometer: por ejemplo, había interferencias o no siempre se oía bien. Además, la –así llamada– educación estética no tiene un rol menor: muchos, según explica David Stubbs, “extrañaban la aspereza de los instrumentos tradicionales”²¹.

El pensamiento maquínico en los instrumentos –con especial importancia de las pianolas y la grabación en cilindros y rollos–, así, anticipa los retos y problemas de los medios de grabación y producción, que llevan a Szendy a preguntarse por la posibilidad de poseer una escucha, la escucha propia, y el desplazamiento de los roles del compositor, intérprete y oyente. Los riesgos que muchos músicos encontraban con la mecanización era la amenaza de “vulgarización, dado que la notación se volvía potencialmente caduca, corría el riesgo de hundir con ella toda la jerarquía de saberes musicales”²². Lo complejo de la fonografía, que en realidad podríamos rastrear también en los cuerpos maquínicos que permitían la composición automática o, en términos generales, no humana, es que pese a su “carácter escritural [...] sus signos y letras ya no apelaban a ningún desciframiento, a ninguna lectura”²³. Es decir, el código, la escritura, ya habría sido descifrada. De hecho, podría pasar, como Szendy rastrea en los juicios de finales del siglo XIX entre editores y fabricantes de “instrumentos mecánicos” que no había escritura en ningún sentido. Este asunto abre un problema que excedería el ámbito de este texto y que, por eso, solo apuntaré: ¿Qué es la escritura musical?

¹⁹ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig, Insel, 1916, p. 46.

²⁰ David Stubbs, *Sonidos de mar. Una historia de la música electrónica*, Buenos Aires, Caja Negra, 2019, p. 57.

²¹ Ibid.

²² Peter Szendy, *En lo profundo de un oído...*, op. cit., p. 99.

²³ Ibid.

O, mejor dicho, más allá de la *notación*, ¿se puede escribir música? En la composición la notación es uno de los problemas centrales, aunque en el siglo XX se ha acentuado. A partir del desarrollo de la electrónica, por ejemplo, se comenzó a expandir la división entre partitura de “realización” y partitura de “interpretación”, con el objetivo de indicar lo *ya hecho* (la “realización”) y lo que *aún estaba por hacer*. Esa división, por ejemplo, se encuentra en la partitura de *Kontakte*, de Stockhausen, en su versión para electrónica, piano y percusión. El asunto es que la partitura de *realización* es, en realidad, una partitura gráfica, es decir, una *representación de una escucha* –la de Stockhausen– y, a la vez, se indica cómo espacializar la electrónica, así como articular el volumen, por lo que la supuesta realización se convierte, en realidad, en interpretación. Este rodeo sobre la notación nos permite atisbar rápidamente que no es sencillo establecer no solo los límites de la escritura musical, si se agota en la notación, sino también la función de esa escritura. Igual que las pianolas conservaban *una* interpretación, la partitura de realización captaba una pieza que, en realidad, ya no estaba pensada para interpretarse, sino que se captaba –o, al menos, eso se intentaba– el resultado. En este sentido, la máquina *inscribe* o *escribe* –si es una máquina que compone– y es ella misma la que lo lee: la pregunta por el proceso de escritura y lectura abre el miedo a que el humano, finalmente, no sea el centro de la música, que es el celebrado gran logro del desarrollo musical desde antiguo. Y, ¿Qué pasa cuando se cruzan dos escrituras *autorizadas como original* y no coinciden? Eso es lo que sucede con los intérpretes tocando sus propias obras en pianola, donde se hace explícito cómo leen la partitura de una manera, en principio, errónea o diversa. Así, por ejemplo, “el Debussy mecanógrafo, el Debussy que imprime su música con los dedos en los rollos [de pianola] es más digno de confianza que el Debussy copista” de su propia obra”²⁴. Quizá es que, tocando, Debussy entendió que no se podía escribir aquello, que solo se puede *tocar* la música.

²⁴ Peter Szendy, “Pour commencer... suivi de: (Re)lire Bartók (déjà, encore)”, *Les Cahiers de L'IRCAM*, n. 7, p. 1995, p. 19.

Sensorium

Szendy rastrea varios lugares donde se daría una “organología general de los sentidos”, como el “teclado de sabores” que aventuró Polycarpe Poncelet a mediados del siglo XVIII o el “clavicordio ocular” que imaginó Louis-Bertrands Castel un poco antes —y que tuvo respuestas específicas, como la respuesta en el *Naturlehre* en 1743 de Johann Gottlieb Krüger—. Para él, todos anticipan la sinestesia. Perola complejidad va más allá: tanto la sinestesia como los instrumentos que exceden la primacía sonora, plantean el cruce entre sentidos. Su jerarquización se encuentra en el mismo arranque del pensamiento filosófico, con una importante primacía de la vista por encima de los demás sentidos. Esto implica una historia específica del cuerpo, por un lado; y, por otro, una determinada relación entre sentidos y “los mayores logros de los esfuerzos humanos: el conocimiento, la moral y el arte”²⁵. Asimismo, según plantea Korsmeyer, es precisamente la distancia lo que estimula al pensamiento filosófico para generar la jerarquización de los sentidos: mientras que, para el gusto, el olfato y el tacto se requiere cierta inmediatez con respecto al objeto, es decir, “el objeto parece estar en contacto directo con la piel, la lengua” o, de un modo más distante, la nariz, “no hay contacto evidente entre el objeto percibido y los órganos de percepción”²⁶.

Lo crucial de la jerarquía de los sentidos y su relación con los regímenes de verdad, belleza y bien es los marcos de lo que es posible conocer y, sobre todo, *de qué manera* es posible conocerlo. De ahí que, en el postulado del “cuerpo sin órganos” que articulan Deleuze y Guattari a partir de Artaud se pregunten “por qué no caminar con la cabeza, cantar con los senos nasales, ver con la piel, respirar con el vientre”²⁷. Esta dislocación de la expectativa de los órganos, hasta el deseo de desprenderse de ellos, se encuentra en el corazón de la idea de rizoma, que tiene en su segundo principio (el de la heterogeneidad), el rechazo a la supuesto homogeneidad de los saberes (o al menos la tendencia a ella). Para Deleuze y Guattari, la noción de

²⁵ Carolyn Korsmeyer, *Making Sense of Taste: Food and Philosophy*, Ithaca, Cornell University Press, 2002, p. 11.

²⁶ *Ibid.*, p. 12.

²⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Esquizofrenia y capitalismo*, Valencia, Pre-Textos, 2023, p. 198.

rizoma abriría la cuestión de que “no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje. [...] El locutor oyente ideal no existe, y tampoco una comunidad lingüística homogénea. [...] No hay lengua madre, sino toma del poder de una lengua dominante en una multiplicidad política”²⁸. Que no haya “lengua madre”, sino que toda forma lengua sea política remite, en última instancia, al rechazo a una forma ideal de conocimiento y, así, de percepción para lo susceptible de ser conocido.

Hay más: la regulación legal de la propiedad, así como el entramado tecnológico, afecta a lo que nos es dado a percibir en un sentido clave. Por un lado, Szendy plantea –para el contexto de la imagen, pero de forma extrapolable a otros sentidos, que la “visibilidad se produce, gestiona y explota, en definitiva, cada vez más sin nuestro conocimiento”²⁹ mediante videocámaras o análisis de datos de consumo. Es decir, lo que da la visibilidad, en realidad, permanece *oculto*. Cabría analizar, así, los regímenes de audibilidad enmascarados o tácitos, como las maneras específicas de modular la voz según el contexto en el que nos encontremos (por ejemplo, las mujeres tienden a hablar más grave en situaciones de responsabilidad laboral para ser percibidas como más masculinas, pues los puestos de responsabilidad, tradicionalmente, han recaído sobre los hombres, así que se entiende que acudir a recursos de la masculinidad podría ser una herramienta de legitimidad). Con respecto a la propiedad, Szendy la trabaja desde varios lugares, pero el que nos interesa se encuentra en la posibilidad, no tan remota, de registrarlo todo, es decir, de monetizarlo –esto es especialmente relevante en las plataformas de difusión, que han normalizado estos procesos de monetización incluso para las acciones más banales o cotidianas (vídeos en YouTube con reproducciones que se cuentan por millones de personas cocinando platos sencillos)–. Szendy remite a varias empresas que han registrado sus sonidos corporativos (como el león de la Metro Goldwin-Mayer), que nos llevarían a cierto trabajo de “composición”, como el de Windows 95 que compuso Brian Eno

²⁸ Ibid.

²⁹ Peter Szendy, “Shadow Iconomics and Road Networks of the Visible”, en Peter Szendy, Emmanuel Alloa y Marta Ponsa (eds.), *The Supermarket of Images*, Gallimard/Jeu de Paume, 2020, p. 20.

o el *Pop and pour* que Suzanne Ciani realizó para Coca-Cola. Pero tendríamos que atender, según nos indica, al deseo de registrar sonidos no-compuestos, como el intento de Ardagh Metal Beverage Holdings de registrar el sonido de abrir una lata de refresco. La Oficina de Propiedad Intelectual de la Unión Europea (EUIPO) desestimó la petición pues no encontró indicios de elemento corporativo. La “normalidad” del sonido impidió su registro, pero, para Szendy, podría ser cuestión de tiempo que podamos poseer sonidos. Se pregunta, así, si “¿tenemos derecho a [...] intercambiar públicamente [...] nuestras escuchas?”³⁰. Cabría preguntarse qué se encuentra detrás de estos registros: cuando hoy podemos comprar el olor a magnolia de una tienda de ropa en concreto, no queremos que nuestra casa o el espacio donde vayamos a rociar con ese olor huela a *esa* tienda, sino a lo que esa tienda representa: lo limpio, lo nuevo, el reverso del trabajo expresado en el consumo que nos llena de satisfacción inmediata. De este modo, entra lo público en lo privado mediante un olor que porta un entramado de significados que, como la escucha, nunca son “estables, centrados ni soberanos” como busca el punto de vista.

En la reseña de Brian Kane sobre la traducción al inglés, de 2008, de *Listen: A History of Our Ears*³¹ plantea que en el corazón de cualquier historia de la escucha debería tener un lugar central la pregunta “¿Cuál es el artefacto?” [*What is the artifact?*]³². Más allá de la lectura de Kane, parece que habría que recuperar esta la noción de “artefacto”, pensada especialmente desde una propuesta de comprensión de “artefactidad” [*artifactuality*] que sugería Derrida –al que Szendy presta siempre atención–, para entender el reto de la percepción:

la realidad está hecha: es importante saber de qué está hecha, pero es aún más necesario reconocer que está hecha. No viene dada, sino que se produce activamente; se clasifica, se invierte y se interpreta performativamente por una serie de procedimientos jerárquicos y selectivos. procedimientos facticios o artificiales que siempre están siempre supeditados a diversos poderes e intereses

³⁰ Peter Szendy, *Escucha. Una historia del oído melómano*, op. cit., p. 120.

³¹ Brian Kane, “Peter Szendy. 2008. *Listen: A History of Our Ears*. Translated by Charlotte Mandell. New York:

Fordham University Press”, *Current Musicology*, N°. 86, otoño de 2008, pp. 145-155.

³² *Ibid.*, p. 145.

de los que sus sujetos” y agentes (productores y consumidores de actualidad, siempre intérpretes, y en algunos casos también “filósofos”), nunca son suficientemente conscientes³³.

Mímesis

Para hablar de “instrumentalidad musical”, señala Szendy, hay que empezar hablando de la imitación, “de la representación mimética”³⁴. En la música, donde no hay figuración como la de las artes visuales (por más que la retórica musical haya hecho serios esfuerzos para representar lo externo en lo sonoro), no es evidente la mímesis. La incapacidad de atrapar la música, además, ha generado serias tensiones en la idea de “original” en la música que debía copiarse. A menudo se ha considerado la partitura como original y se ha valorado la calidad de una interpretación por su capacidad de captar y *extraer* lo que la partitura esconde. Estas cuestiones vuelven una y otra vez en el siglo XX y, en concreto, es habitual desde la recuperación por parte de Schaeffer de la escucha acusmática (una escucha en la que no habría correlación entre fuente y emisión o, directamente, se omite la fuente “original”) y vuelve con fuerza con las grabaciones (también llamada, tal y como refiere Szendy, “música mecánica” o “música mecanizada”³⁵), esto es, con su capacidad de captar plenamente la interpretación “en vivo”. Uso a propósito esta oposición velada de “en vivo” frente a lo que haría la grabación, que es –supongo– “en muerto”. Es decir, la “representación mimética” es central ante la presunta pérdida de aura, dicho con Walter Benjamin, a la que obligaría la grabación. Desde ese punto de vista, la grabación sería siempre un *casi* del original, pese a tener todos sus componentes. De hecho, si nos tomamos en serio la grabación, la imitación es *más* que el original, en la medida en que se da por espontáneo lo que responde, en realidad, a una ingente labor de

³³ Brigitte Sohm, Cristina de Peretti, Stephane Douailler, Patrice Vermeren y Emile Malet, “The Deconstruction of Actuality. Una entrevista a Jacques Derrida”, *Radical Philosophy*, n° 68, otoño de 1994, p. 28 (traducción de Johnatan Rée de la entrevista publicada originalmente como “Derrida: La déconstruction de la réalité”, *Passages*, N° 57, 1993).

³⁴ Peter Szendy, *Pour commencer...*, op. cit., p. 13.

³⁵ Ibid.

pre- y postproducción o, como en la xenocronía³⁶ de Frank Zappa, directamente otra pieza. Asimismo, la mejora en los sistemas de grabación y reproducción hace que

los oyentes de hoy día han terminado por asociar la interpretación musical con sonidos que poseen características que hace dos generaciones no disponía la profesión ni deseaba el público; características como claridad analítica, inmediatez y, de hecho, una proximidad casi táctil³⁷.

Una “proximidad casi táctil”: es una escucha que sitúa el oído dentro del piano, de la mano, o de la boca de Gould cuando se cuela su voz en las grabaciones. Y, de hecho, Szendy afirma que se “escuchan las *digitaciones*”, una específica “articulación de los órganos, en el escenario de una microsociedad orgánica donde las fuerzas, jerarquías, normas y excepciones son infinitamente puesta en juego, recomenzada, renegociada”³⁸.

La elección, disposición y configuración de la tecnología nunca es neutral. La escucha está condicionada por escuchas previas y por estéticas más o menos explícitas. Así, sigue Gould,

Hace dos generaciones, el público de los conciertos prefería que su experiencia ocasional de la música estuviera provista de un esplendor acústico cavernosamente reverberante si era posible, y las aventuras pioneras de la grabación trataban de reproducir el sonido catedralicio que los arquitectos de esa época intentaban capturar para la sala de conciertos, la catedral de la sinfonía³⁹.

En esa “catedral” no solo se oía música, sino que los oyentes se convertían en tales, adjudicándose así un estatus vinculado a cierta capacidad de escuchar y, sobre todo, “se viene a mirar a los que escuchan, [...] se acude para ver escuchar, incluso para escuchar es-

³⁶ La xenocronía consiste en la unión de distintos fragmentos de piezas tocadas en distintos momentos, pero montadas y editadas conjuntamente. Neil Slaven, por ejemplo, considera que las grabaciones devienen “objetos fijos” [*fixed objects*] que pueden usarse para distintos propósitos y contextos de los que fueron grabados. Véase Neil Slaven, *Electric Don Quixote: The De-*

finite Story of Frank Zappa, London, Omnibus Press, 1996, p. 232.

³⁷ Glenn Gould, *Escritos Críticos*, Madrid, Turner, 1989 p. 407.

³⁸ Peter Szendy, *Phantom Limbs*, op. cit., p. 157.

³⁹ Ibid., pp. 407-408.

cuchar”⁴⁰. Allí se juzga quién escuchaba “bien” y quién no, es decir, quién sigue la norma interiorizada. Los oyentes, finalmente, deben parecerse entre sí y con la norma, ser la norma misma en sus oídos. De nuevo, cabe recordar la terrorífica cercanía etimológica entre oír y obedecer, escondida en la palabra “ob-audire”. En las tecnologías de la escucha se busca la ampliación de las posibilidades de estar *bajo escucha* mediante el dominio de la distancia. De este modo, la escucha como espionaje ya no implica *poner el cuerpo* cerca y a favor de la escucha de los demás (detrás de la cortina, detrás de la puerta: escuchar sin ser visto) sino poner al elemento tecnológico como puerta o cortina. Una primera noción de este dominio de la distancia es el juego con el eco, que en la modernidad se ha convertido en la repetición de los medios de reproducción con respecto a ese original que, en realidad, nunca existió.

Hoy, la hiperdisponibilidad de aparatos de escucha (no solo para la grabación y la reproducción) han deslocalizado los lugares *para* la música, se ha desacralizado su templo. Se configuran otras formas de mimesis, como la que sugiere Szendy a partir de su análisis de los *hits*, que resultan en muchas ocasiones una suerte de copia de sí mismos, al menos en términos de estructura y construcción. Los *hits* generan pautas de acción –Szendy refiere, por ejemplo, a la acomodación de la velocidad al andar al sonar una determinada canción en una tienda– que implican “la adopción e incorporación de la estructura autoproductiva y autodeseante” y que, en última instancia, nos hace “estar perseguidos y habitados por la mercancía que se reproduce infinitamente en nosotros”⁴¹. Esto no aplica exclusivamente para la música pop, sino también la académica se ha vuelto un hit que marca las pautas de acción –más allá de la condena social al aplaudir entre movimientos de una sinfonía en un concierto público, por ejemplo–. Los discos que prometen condensar los *25 mejores adagios* y cosas por el estilo priman la conducción emocional (el *adagio* como música “triste” o “apasionada”, a modo de las categorías que pueblan las plataformas de *streaming* musical) y

⁴⁰ Peter Szendy, *Escucha. Una historia del oído melómano*, op. cit., p. 140.

⁴¹ Peter Szendy, *Hits. Philosophy in the jukebox*, New York, Fordham University Press, 2012, p. 80.

la escucha atomizada, asumiendo de una más o menos explícita que vivimos en un mundo en el que no es ya posible escuchar una sinfonía completa sin distraernos. Igual que en la “lógica del dinero”, dice Szendy, este comportamiento mimético no es entre original y obra, sino entre *hit* y *hit*, es decir, redundante, finalmente, en el triunfo de la indiferenciación, la mimesis plena.

La organología de Szendy, entonces, se extiende a los instrumentos de escucha en la medida en que, para él, habría un cambio de paradigma: ya no se trata de “entender” una obra, sino de “responder a su factura”⁴². Así, “escuchar(se) escuchar significa convertir la obra en un campo de batalla”⁴³. Yo diría: “Escuchar(se) escuchar significa convertir a la *escucha* en un campo de batalla”: el que rige los modos de estar, los procesos de mediación y la complejidad de la mimesis normativa (que puede transmutarse, como sugiere Szendy, en creativa) de la percepción acústica.

Cuerpo

Szendy, así, plantea ir más allá de la relación entre –presunto– original y copia en la grabación. Esta mimesis que hemos llamado “creativa” consiste en el deseo de mimesis entre el cuerpo del intérprete y el cuerpo instrumental hasta su plena disolución. De este modo, remite de nuevo a la idea del “cuerpo sin órganos” la que resuena en la “órgano-logía” de Szendy. Deleuze y Guattari plantean que

se trata de hacer un cuerpo sin órganos allí donde las intensidades pasan y hacen que ya no hay yo ni el otro, no en nombre de una mayor generalidad, de una mayor extensión, sino en virtud de singularidades que ya no se pueden llamar personales, de intensidades que ya no se pueden llamar extensivas⁴⁴.

En la misma línea, Szendy plantea que la música “metamorfosea el *organo* y, como una mentira o una artimaña transfigura provisional-

⁴² Peter Szendy, *Escucha. Una historia del oído melómano*, op. cit., p. 123.

⁴³ Ibid., p. 140.

⁴⁴ Ibid., p. 205.

mente el cuerpo”⁴⁵. Esta transformación, a su juicio, no se trata de la *adaptación* de la persona que *interpreta* a las necesidades que plantea un instrumento, sino “la huida del cuerpo de sí mismo” o el esbozo de “la posibilidad [...] de destronarse a sí mismo y cristalizar en uno *organa* independiente y autónomo”⁴⁶. Szendy rastrea, de este modo, el sueño maquínico del virtuosismo, que no solo implica un proceso de dominación del instrumento, sino —en su radicalización— la conversión del “sí-mismo” en el instrumento. La tensión entre el “yo” —que aún implica (o señala, al menos, hacia) la superioridad del sujeto sobre el objeto y el objeto instrumento se anhela resolverse en “el sueño de un cuerpo orgánico depuesto y transfigurado por su sustitución en un automatismo instrumental”⁴⁷, que derive finalmente en una “autofonía”. Su propuesta se construye mediante el desmontaje del cuerpo como unidad precisamente por parte del sonido: “«mi» cuerpo no llega a ser sonoro, propiamente sonoro (en otras palabras, resonante) hasta que atraviesa una experiencia de un tipo de desarticulación del sí mismo”⁴⁸.

En este sentido, el cuerpo se relaciona con la noción de instrumento al menos en dos sentidos. Por un lado, por su capacidad de resonancia, fundamental para la medicina. Pese al deseo de la vista de ser capaz de verlo todo, incluso el interior del cuerpo (lo que explicaría la fascinación por la disección), solo llega al adentro del cuerpo cuando ya no es viviente. La vista necesita una *extensión* que se da en otro sentido, el oído, que a su vez viene de lo táctil: primero se tocaba y se sentían los interiores corporales, después se le *puso oído* mediante una membrana (el estetoscopio) que “aumentaba” al propio oído, como un tímpano exteriorizado. De este modo, para Szendy, habría una “vista diferida”⁴⁹, pues es la “observación” la que finalmente confirma o desmiente lo escuchado. La desconfianza en la información auditiva no es solo médica: se encuentra en el origen de nuestra civilización. La metáfora de la auscultación llega, como Szendy tiene en cuenta, al Nietzsche del *Crepúsculo de los dioses*, donde “la auscultación se anuncia como un tratamiento *para quien interroga*”⁵⁰.

⁴⁵ Peter Szendy, *Phantom Limbs*, op. cit., p. 110.

⁴⁶ Ibid., p. 112.

⁴⁷ Ibid., p. 9.

⁴⁸ Ibid., p. 136.

⁴⁹ Peter Szendy, *En lo profundo de un oído...*, op. cit., p. 65.

⁵⁰ Ibid., p. 71.

Sea con el estetoscopio o con el martillo nietzscheano, lo que se subraya es la *herramienta* que, en el plano filosófico, se convierte en mediación. Szendy rastrea, así, que “al auscultar *sin mediación*, aplicando *inmediatamente* el oído al objeto de la exploración auditiva, se correría el riesgo de no escuchar otra cosa que a sí mismo”⁵¹, o caer en una “egofonía”. O, más bien, dar por hecho que somos capaces de eliminar la mediación, de un acceso privilegiado al sí mismo. O, incluso, ser incapaces de escuchar a los otros porque, en el fondo, siempre nos escuchamos a nosotros. La construcción de la mediación para la escucha permite escuchar más allá de sí, entenderse como “cuerpo resonante” que escucha a otro “cuerpo resonante”.

Por otro lado, el cuerpo es un “objeto técnico”, en términos de Marcel Mauss, en la medida en que se perfecciona y acostumbra a determinadas acciones. Asimismo, como plantea Jonathan Sterne, “la transformación de los atributos físicos de la gente es parte de la historia cultural. Por ejemplo, la industrialización y urbanización disminuye la capacidad física de escucha de la gente”⁵². Tal historia cultural que cristaliza en la capacidad física está presente, muy enfáticamente, en la voz. Aprendemos a hablar y a cantar de una determinada manera, que remite a la “inmediatez [*immédiateté*] y la presencia de sí [*présence à soi*]”. Es decir, nuestra voz nos lleva a cierta construcción de sí: hablamos con un timbre, un acento, una cadencia, etc. específicos –lo que sugiere que podría darse sonido al “yo” que habla o al “yo” que creo hacer hablar– y, además, participamos de una lengua y las exigencias y peculiaridades que ella impone. Si esto se disloca, señala Szendy, aparece “lo mecánico, lo instrumental, el «cuerpo extranjero»”⁵³. La dislocación es doble: por un lado, la ruptura con la voz destinada, como decíamos, a la “inmediatez y la presencia de sí”, es decir, a la primacía de la expresión de un “yo” *detrás* de la especificidad de la voz. Sería una “suerte de núcleo de unicidad invisible pero inmediatamente perceptible”⁵⁴. De hecho, parecería que la lengua sería precisamente lo que pone en duda la unicidad vocal, pues ya le exige adaptarse a lo que la historia

⁵¹ Ibid., p. 58.

⁵² Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham y London, Duke University Press, 2003, p. 13.

⁵³ Peter Szendy, *Pour commencer...* op. cit., p. 14.

⁵⁴ Adriana Cavarero, *For more than one voice. Toward a Philosophy of vocal expression*, Stanford, Stanford University Press, 2005, p. 2.

de esa lengua plantea para las voces. Así, a la vez, “la voz se convierte en el objeto específico de una disciplina”⁵⁵.

Y, por otro, la puesta en cuestión de la expectativa de cierto oído (pues “la voz implica un oyente”⁵⁶), fundamentalmente masculinizado. Esta línea cabría pensarla de manera pormenorizada, pero excedería el alcance de este texto. Sí podemos detenernos brevemente en el asunto por apuntar las que parecen sus aristas principales: es Adriana Cavarero la que sugiere que esta unicidad puesta tras la voz remarcaría la importancia del “qué”, entendido como *logos*, frente al “cómo”, en tanto *phonos*, en la cultura occidental; o, dicho de otro modo, la oposición del “discurso” frente al “sonido”. Se omite la corporalidad, realmente: la garganta, la carne, el hueso que *emite* por la defensa de la unicidad, que se abstraería de la materia que emite. Así, la “sordera estratégica de la filosofía [...] consiste en tematizar el discurso mientras se niega la vocalidad de las personas que hablan”⁵⁷.

Esta división entre *logos* y *phoné* se encuentra, como rastrea Szendy, también en la división entre instrumentos, donde primaría la voz, donde no cabe una indicación por tablatura. La tablatura no indica las notas, sino la posición concreta de los dedos en un mástil o en cualquier otro cuerpo instrumental. De ese modo, se muestra la bambalina del procedimiento (al menos en el rudimento mecánico) de la interpretación, lo cual desvela que *podría* no haber ningún genio intérprete, sino pura técnica, detrás de la interpretación. Asimismo, como plantea Szendy, la “teoría musical se transfiere al mismo cuerpo del instrumento, del cual resulta difícil *abstraerla*”⁵⁸. Por tanto, la tablatura se salta el deseo de *logos* escondido en las notas que exigiría a un intérprete que “traduce”.

Pero hay más: lo que sugiere Szendy es que no solo cabe pensar la interpretación como un cuerpo que toca a otro cuerpo, esto es un “cuerpo a cuerpo”, sino también, a partir de ahí, trasladar la noción de “dominio” (del instrumento, en este caso) que ha construido durante siglos, hasta llegar al virtuosismo, la interpretación. Los de-

⁵⁵ Ibid, p. 9.

⁵⁶ Ibid, p. 7.

⁵⁷ Ibid, p. 14.

⁵⁸ Peter Szendy, *Phantom Limbs...*, op. cit., p. 37.

dos que *tocan* son dedos que *saben* algo que, a veces, no sabe quien interpreta. Hay un saber mecánico, dado por el propio contacto entre dedos e instrumento, que no puede pormenorizarse. De hecho, depende de cómo toquen los dedos la música se dice de distintas maneras. De ahí que Szendy hable de una “retórica digital” en un sentido pleno, y esta sería una manera de “decirse a sí mismo” a través de los dedos⁵⁹. Aquí es donde Szendy ve el comienzo de la mimesis en la interpretación: queríamos ser los dedos mismos, lo que exige, por fuerza, trascender al “yo” intérprete, el yo abstracto que tenía a su cuerpo como medio. De hecho, podríamos ir más allá: algunas obras, como muchas por ejemplo para piano de Xenakis, en realidad son *intocables*, o al menos prácticamente intocables por unas manos más o menos estándares. Ahí, parece que Xenakis, de manera subterránea, no rechaza al cuerpo por el logos, sino al cuerpo por ser *demasiado poco* cuerpo, por tener *pocos* dedos, por no ser suficiente. Es decir, mientras que en un caso el cuerpo se omite por lo espiritual, en Xenakis el cuerpo se omite por sí mismo, es un cuerpo pobre. Detrás de ambas posturas estaría *la* música esperando a ser tocada, y no la música *en* los dedos, la boca, los pulmones, las uñas, etc.

A modo de conclusiones

En la organo-logía *sui generis* que propone Szendy trata de mostrar el cuerpo escondido, pese a los intentos teóricos, detrás de la música, que ha querido desprenderse sin éxito de las mediaciones. La permanencia en el anhelo de *ser y percibir* el sonido *mismo* ha forzado un discurso sobre la música que ha articulado una serie de formas de estar con y en lo sonoro, como la escucha atenta. Szendy, por el contrario, plantea que es precisamente en la escucha “fluctuante” donde surge la “responsabilidad” auditiva, pues es donde se pueden colar los elementos oportunamente ocultos para guiar nuestra forma de percibir.

⁵⁹ Ibid, p. 55.

De alguna manera, Szendy plantea leer, en su organología, no una historia del cuerpo basada en la idea de evolución, sino en la de revolución, pues, a su juicio, se esconde detrás de la relación con los instrumentos un proceso de conversión de “mutantes” y “monstruos” que tocan. La deformación del cuerpo para la música está desde la forma de garra para tocar la guitarra o el piano hasta el rostro horrible de Atenea tocando el aulós que condenó a Marsias y a los instrumentos de viento a someterse a los designios de Apolo y la lira (o los instrumentos de cuerda). El cuerpo se deforma intentando salir de la conformación que se espera de él: se hace-con el instrumento.

Su propuesta de organología, entonces, intenta dismantelar las clasificaciones por “familias” hacia una “historia de los tocamientos de cuerpos”⁶⁰, de cuerpos que se tocan, lo cual implica entender cómo se ha configurado el sujeto musical (de ahí el interés de revisar el pensamiento maquínico en los instrumentos y la condena a la desaparición del sujeto –pero no del cuerpo– en la interpretación y composición), comprender qué regímenes de escucha regula lo que debe ser nombrado como música –u otras sonoridades–, así como la responsabilidad de la escucha; y, por último, asumir el objeto-cuerpo del instrumento en relación con el objeto-cuerpo del intérprete y cómo se constituye la relación entre ambos.

⁶⁰ Ibid, p. 85.

Imágenes y ecología. Para una heterotemporalidad de los seres vivos y de las imágenes^{*}

Marie Rebecchi^{}**

^{**} Aix Marseille
Université,

¿Cuál es la contribución de las imágenes al giro ecológico? Ciertamente se puede considerar que la fabricación, circulación y consumo de imágenes representan un costo ecológico exorbitante, cuyo impacto apenas comenzamos a medir. Es uno de los aspectos tratados por Peter Szendy en la intersección que propone entre economía y ecología de las imágenes, o lo que él llama “ecología iconómica”¹. Pero la ecología de las imágenes puede quizá referirse a otras dimensiones que todavía hace falta delimitar mejor.

175 |

^{*} Traducción de Zeto Bórquez.
Nota de la autora: Una versión modificada de este texto será publicada en francés en el primer número de la revista del laboratorio LESA, *Turbulencias*, dedicado a las “imágenes en tr@nsito”.

¹ Peter Szendy, *Pour une écologie des images*, Paris, Minuit, 2021.

Un pensamiento ecológico de las imágenes, desde esta perspectiva, es ante todo un pensamiento mediante imágenes de las relaciones con lo que nos rodea. Pues si la ecología es un pensamiento relacional, que busca hacer aparecer los vínculos que conectan las diferentes formas de vida y los modos de ser que coexisten en un entorno, para visualizar estos vínculos, documentar y registrar la vitalidad que recorre a los seres vivos, necesita de imágenes. Una ecología de las imágenes nos revela, por tanto, estos diferentes entornos de la vida (animal, vegetal, mineral), a esos seres que los habitan, y cuyas temporalidades tan a menudo se nos escapan. En este sentido, la ecología requiere una técnica, aunque fuese una técnica de visualización. El uso de formas de manipulación temporal en la fotografía, el cine y las nuevas tecnologías para el tratamiento de imágenes digitales nos permite presenciar el despliegue de una heterotemporalidad específica de los seres vivos (particularmente el crecimiento de los vegetales, sobre el que será necesario volver) y el profundo trastorno de las coordenadas espaciotemporales a través de las cuales se organiza la percepción humana. Muchos artistas interrogan hoy, desde un ángulo crítico, la oposición entre naturaleza y técnica, documentando, a través de lo que podríamos llamar una “segunda naturaleza”, que la fotografía no es más que una extensión de la fotosíntesis y que los microorganismos ya generan “imágenes vivientes”².

Un pensamiento ecológico de las imágenes es también una reflexión sobre la sostenibilidad medioambiental de los medios ópticos digitales y la hiper circulación de imágenes en redes. Podría decirse: un pensamiento «iconómico» en la era de la huella de carbono. Como señala Perig Pitrou en *Puissance du végétal [Potencia de lo vegetal]*³, el desafío es reflexionar sobre cómo emergen *nuevas ecologías*⁴ (Pitrou, 2020, p. 12) producidas por los objetos técnicos que, a la manera de los organismos, no dejan de instaurar redes de relaciones entre los seres, humanos y no humanos, vivos y no vivos.

² El trabajo de la artista-investigadora Lia Giraud sobre el proceso “algagráfico”, concebido para crear “imágenes vivientes”, es en este sentido ejemplar, véase “Dialogiques de l’œuvre-processus. Échanges interdisciplinaires dans un contexte de recherche en art”, *Marges*, n° 32, 2021/1, p. 100-118. URL: <https://www.cairn.info/revue-marges-2021-1-page-100.htm>

³ Teresa Castro, Perig Pitrou Marie Rebecchi, *Puissance du végétal. La vitalité révélée par la technique*, Dijon, Les Presses du réel, 2020.

⁴ Ibid, p. 12.

Ecología de las imágenes

En su último libro, *Para una ecología de las imágenes*, Peter Szendy explora las nociones de ecología e imagen cuestionando las condiciones para la posibilidad de una iconomía no humana:

La pregunta que me guiará es la de la imagen *en general* como transformato, como diferencial de velocidades, como avance o retraso sobre sí misma. Dicho de otra forma, nos preguntaremos si, más allá o más acá del hombre y sus temporalidades a escala humana, la imagen puede aún concebirse como esencial y estructuralmente heterócrona. Es decir, como resultado de una tensión o de una elasticidad temporal, de un *tono* (del griego *tonos*, que se usa para referirse, por ejemplo, a una cuerda tensada o al tendón de un músculo)⁵.

Szendy retrotrae de manera muy original la idea de una heterocronía estructural de la imagen a la *Historia natural* de Plinio, en el comienzo de la pintura, con el primer retrato trazado a partir de una sombra. Plinio relata la historia de Kora, hija de Butades, alfarero de Sición (siglo VI a.C.), quien hace el retrato de su amado a partir de la sombra proyectada en un muro por la luz de una lámpara. Su padre, luego, lo modeló en arcilla. En el origen del proceso de creación de esta imagen pintada hay una traducción inmediata del gesto pictórico hacia otro medio: “El dibujo se convierte en un relieve de arcilla [...]. En el origen de la imagen pintada, está su inmediato reformateo [...], lo que implica también un diferencial de velocidad, pues uno de los formatos (la cocción de la arcilla) toma más tiempo que el otro (el trazo del dibujo)”⁶. La idea propuesta por Szendy, en la primera parte de su obra, es pensar la imagen como un *transformato*, como un *diferencial de velocidad*: una imagen *tensional*, resultante de una elasticidad temporal⁷. Pensar la imagen de manera tensional le permite a Szendy salir de una economía centrada en lo humano y abandonar una “iconomía antropocentrada”, en dirección de un pensamiento nuevo que podría inscribirse bajo el signo de una ecología de las imágenes. una iconomía que iría más

⁵ Peter Szendy, *Pour une écologie des images*, op. cit., p.

31.

⁶ Ibid., p. 20.

⁷ Ibid., p. 31.

allá la economía natural de Ernst Haeckel⁸, fundador de la ecología, para abrirse hacia una heterocronía de las imágenes.

Una de las primeras voces que Szendy convoca en esta investigación iconómica en torno a lo no humano es la de Susan Sontag, quien en su ensayo de 1977 sobre la fotografía apela “a estar alertas frente al desbordamiento de imágenes que amenaza con anular nuestra capacidad de ver”, como recuerda Szendy. Sontag, en las últimas líneas de su ensayo, habla de una “desplatonización” de nuestra comprensión de la realidad producida por los poderes de la fotografía⁹ (Sontag, 1977, 1993, p. 208-209). Las imágenes, en particular las fotográficas, dejan de ser presencias transitorias, inmatrimoniales, sombras fugaces de las cosas mismas: son más reales de lo que se habría podido creer, afirma Sontag. Incluso si los recursos de las imágenes son inagotables, habrá que confrontar la lógica consumista que también se impone en el entorno icónico. Sontag aboga por una “ecología aplicada no solo a las cosas reales, sino también a las imágenes”¹⁰ (Sontag, 1993, p. 209). Palabras cuya naturaleza profética Szendy destaca, medio siglo después. La circulación de imágenes expuestas en la web nos permite cuestionar la posibilidad de pensar ecológicamente las imágenes, así como sobre el impacto de las imágenes digitales en el medio ambiente. A medio camino entre la primera formulación de Sontag sobre una *ecología de las imágenes* y el libro de Szendy sobre la imagen como *transformato*, a comienzos de los años 1990, donde se establecen nuevas alianzas entre la imagen y la ecología¹¹, se publica el ensayo de Andrew Ross *The Ecology of Images* (1992)¹². Basándose en imágenes de la Guerra del Golfo, Ross invita, por una parte, a reflexionar sobre la vulnerabilidad de la Tierra y a distinguir, por otra, entre “imágenes de la ecología” y “ecología de las imágenes”. Esta última formula-

⁸ Haeckel funda la ecología como “ciencia de las relaciones recíprocas de los organismos”, a partir de los principios de una “ciencia biológica que sintetiza disciplinas tan diversas como la botánica, la zoología, la paleontología, la anatomía, la histología, la geología, la geografía, la geoquímica, la geofísica”, Ariane Debourseau, “Aux origines de la pensée écologique : Ernst Haeckel, du naturalisme à la philosophie de l'Oikos”, *Revue Française d'Histoire des Idées. Politiques*, n°44, 2016/2, p. 35.

⁹ Susan Sontag, *Sur la photographie*, Trad. Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 208-209.

¹⁰ Ibid., p. 209.

¹¹ Recordamos que, a finales de los años 1980 y principios de los años 1990, aparecen dos textos fundamentales para pensar la ecología de las imágenes a partir de una reflexión en torno a los intercambios entre los seres vivos y la esfera de las imágenes, Ernest Gombrich, *L'écologie des Images*, Paris, Flammarion, 1992; y desde una perspectiva ético-política, ecosófica, Felix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.

¹² Cit. en Peter Szendy, *Pour une écologie des images*, op. cit., p. 33.

ción es evidentemente cercana a la idea de Sontag de considerar las imágenes como cosas reales, producidas y distribuidas en la cultura “electrónica moderna”.

Para una ecología de las imágenes de Szendy nos hace así reflexionar sobre la presencia de una doble heterocronía en la ecología de las imágenes: la de las imágenes y la de los seres vivos (no humanos). Toda imagen técnica, o toda técnica que inerva a las imágenes, posee ya una temporalidad no humana. Las reflexiones de Szendy sugieren otros desarrollos: ¿qué sucede cuando el diferencial de temporalidad de las imágenes se encuentra con la heterocronía propia de los seres vivos (no humana), y en particular con la heterocronía del mundo vegetal?

La vitalidad de las plantas revelada por la técnica

En la intersección entre la teoría de los medios, la historia del cine y las prácticas artísticas contemporáneas, nuestra idea de *lo vivo como manifestación técnica* se centra en el análisis de una serie de prácticas de manipulación temporal, como los usos de la técnica del acelerado y de la *cámara rápida* en el cine científico y experimental temprano, con el fin de explorar la capacidad de las imágenes, especialmente en movimiento, de descubrir la vitalidad que recorre los diferentes entornos de la vida. En esta reflexión, el uso de formas de manipulación temporal constituye un espacio de observación y registro de lo que podríamos llamar una heterotemporalidad específica de los seres vivos¹³.

Contrariamente al relato habitual que querría que el cine y los otros medios de imágenes en movimiento sean los dispositivos más cer-

¹³ He abordado la cuestión de *lo vivo como manifestación técnica* en diversas ocasiones durante los últimos años, en particular en dos proyectos colectivos: el volumen *Puissance du végétal. La vitalité révélée par la technique* [Potencia de lo vegetal. La vitalidad revelada por la técnica], la exposición *Time Machine. Cinematic Temporalities*, así como en la 16ª edición del Festival Hors-pistes en el Centro Pompidou, dedicada precisamente a la temática de la ecología de las imágenes.

Para esta edición del festival, organicé un maratón de clausura centrado en la idea de *lo vivo revelado por la técnica*. En cuanto al uso de los términos “heterocronía” y “heterotemporalidad”, me remito a las reflexiones de Michel Foucault en torno al concepto de *heterotopía*, como experiencia de un espacio “otro” en relación con la sociedad y el medio humano en el que vivimos, Michel Foucault, “Des espaces autres”, n° 54, *Empan*, 2004/2, p. 12-19.

canos a nuestra denominada percepción “natural”, estas reflexiones en torno a *lo vivo como manifestación técnica* apuntan más bien a interrogar cómo el medio fílmico ha ampliado, desplazado y transformado nuestra percepción, revelándonos espacios y tiempos de otro modo inaccesibles (como las heterotemporalidades de los seres vivos). El enfoque estético del cine que ha prevalecido por mucho tiempo debe finalmente calibrar su fundamento técnico: nuestro sentir ya está atravesado e inervado por los dispositivos. En esta perspectiva, se tratará de comprender cómo las técnicas fotográfica y cinematográfica han contribuido a volver imaginable y visible los movimientos, la sensoriomotricidad, de las plantas y, en un sentido más amplio, la vida del mundo vegetal.

La potencia plástica y metamórfica de ciertas formas de vida falsamente estáticas e inertes a simple vista –como las plantas– se anima repentinamente bajo el efecto de ciertos medios. Desde una perspectiva estética, tenemos por un lado las relaciones entre movimiento y metamorfosis de lo vivo, y por otro, la relación entre la animación de las imágenes (dibujos animados) y el animismo, a partir de la reflexión sobre el poder “animista” del soporte cinematográfico, que existe desde los años 1910 y 1920, impulsado por cineastas y teóricos del cine como Jean Epstein, Serguéi Eisenstein, Jean Painlevé, Germaine Dulac o Rudolf Arnheim. Esta reflexión se desarrolla tanto en el universo plástico del dibujo como en el de las *imágenes-tiempo* cinematográficas: dos medios, el dibujo y el cine, que tienen la capacidad de poner en movimiento la materia inmóvil (como en el caso del dibujo) y transformarla mediante el movimiento en un “dibujo *animado*”, a través de una serie incesante de metamorfosis y transformaciones.

180 |

El análisis de formas fílmicas como la *cámara rápida* y el primer plano produce una alteración de nuestras coordenadas espaciotemporales habituales y nos permite acceder, a través de las imágenes, al movimiento interno –el alma– de las diversas manifestaciones de lo vivo. En particular, podemos pensar en las películas de los años 1910 y 1920 sobre el “crecimiento” de los vegetales, del naturalista y documentalista británico Percy Smith, y del médico francés pionero de la microcinematografía, Jean Comandon; o en las películas científicas de Jean Painlevé (como *Hyas* y *Sténorinques*, 1929 y *El erizo de mar*, 1928).

La *cámara rápida* es un efecto de ultra aceleración realizado cuadro por cuadro. Para obtener el efecto de aceleración, la cadencia de captura de las imágenes deberá desmarcarse de la cadencia de proyección estándar, fijada en 24 (o 25) imágenes por segundo, pasando a 12-8 -6 con el fin de acelerar, respectivamente, 2-3-4 veces, etc. Percy Smith fue precisamente uno de los pioneros de esta técnica en el cine con su película de 1910 *El nacimiento de una flor*, realizada en Kinemacolor. La película consta de nueve escenas que muestran la floración de nueve flores, entre ellas, jacintos, lirios y anémonas, pero también narcisos, tulípanes y rosas.

En estas películas, vislumbramos lo que Teresa Castro, en su ensayo sobre Jean Epstein y el “cine animista”, designa como “doble sentido del animismo”. Un animismo que se refiere, por un lado, a la atribución de una “interioridad a las cosas del mundo”, y, por otro lado, también a la “atribución al cine mismo de una vitalidad”, de un alma o de una inteligencia¹⁴. Epstein, en *El cinematógrafo visto desde el Etna* (1926), sugería, de hecho, que el cine es a la vez una máquina que hace que las cosas cobren vida y una máquina en sí misma viva e inteligente:

El cine concede así a las apariencias más congeladas de las cosas y de los seres el mayor bien antes de la muerte: la vida. Y esta vida, la otorga en su aspecto más elevado: la personalidad. La personalidad supera la inteligencia. La personalidad es el alma visible de las cosas y de las personas, su herencia aparente, su pasado convertido en inolvidable, su futuro ya presente. Todos los aspectos del mundo, escogidos para la vida por el cine, son escogidos únicamente en la medida en que tienen una personalidad propia¹⁵.

El animismo se entiende aquí como la presencia material de una sustancia vital, y de una interioridad, una personalidad y una intencionalidad¹⁶. Epstein habla de la técnica de la *cámara rápida* en relación con el descubrimiento del movimiento de ciertas formas de vida que parecen inertes al ojo humano: “la amplitud de los juegos

¹⁴ Teresa Castro, “Penser le “cinéma animiste” avec Jean Epstein”, en *Jean Epstein. Actualités et postérités*. R. Hamery y Éric Thouvenel, ed., Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 248.

¹⁵ Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1*, tomo I, Paris, Seghers, 1974, p. 140.

¹⁶ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 168-169.

de perspectiva espaciotemporal, que realiza el acelerado, el ralenti y el primer plano, permite descubrir el movimiento y la vida en lo que se consideraba inmóvil e inerte”¹⁷. Con las películas en *cámara rápida*, el cine ha revelado que las plantas poseen una *sensoriomotricidad* compleja y generalizada, es decir, una capacidad sensorial que les permite efectuar movimientos adaptados a su entorno. Por sensibilidad, aquí se entiende la capacidad de percibir estímulos de diversa naturaleza (luz, temperatura, gravedad, presión mecánica, concentración de una especie química, etc.), emitidos o no por otros organismos vivos, mientras que por motricidad se entiende los movimientos activos que utilizan la energía de las células. Los movimientos vegetales, que la temporalidad de nuestra mirada humana apenas discierne, pero que la mirada del lente revela gracias a las contracciones cinematográficas del tiempo, sugieren, entre las plantas, la cooperación de dos facultades generalmente consideradas animales: la sensibilidad y el recuerdo. Epstein puede concluir afirmando que “todos los sistemas compartimentados de la naturaleza se encuentran desarticulados. No queda más que un reino: la vida”¹⁸.

Como señala el filósofo Michael Marder, a pesar de su aparente inmovilidad, el *alma vegetal* presenta tres de los cuatro tipos de movimiento enumerados por Aristóteles en el *Tratado sobre el alma*¹⁹. En este sentido, una planta puede moverse modificando su estado, crecer y descomponerse, pero no puede modificar su posición. La planta “se mueve” entonces de manera apropiada a su ser, albergando un *alma* adaptada a su modo de vida y su modo de existencia: las plantas no pueden desplazarse ni cambiar su posición en el espacio, pero son capaces de un movimiento de *conformación de sí*²⁰ que se manifiesta en su *crecimiento*.

Hacer visibles los movimientos de las plantas requiere necesariamente intervenir en las coordenadas temporales: la temporalidad de las plantas es una heterotemporalidad: una temporalidad diferente cuantitativa y cualitativamente de la que caracteriza la existencia de

¹⁷ Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, op. cit., p. 287.

¹⁸ Ibid., p. 255.

¹⁹ *De anima*: pp. 406a 14-17 y Michael Marder, *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life* Nueva York-NY,

Columbia University Press, 2013, p. 20.

²⁰ Emanuele Coccia, *La Vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris, Rivages, 2016, p. 27.

los seres humanos; un *tiempo-vegetal* que necesita de la intervención del cine —como soporte técnico capaz de desarrollar y extender las capacidades de un organismo— para transformarse en una temporalidad que el ojo humano pueda captar.

Manifestaciones técnicas de lo vivo

Por otra parte, la capacidad reveladora de la técnica no se limita a lo vivo, sino que abarca los fenómenos naturales. Nuevamente, la grabación mediante el dispositivo permite poner de manifiesto una heterotemporalidad de los procesos no humanos que a menudo nos pasan desapercibidos. Un artista contemporáneo como Jacques Perconte lo demuestra. En su obra *Tempestario* (2020), Perconte revive digitalmente el imaginario de *El tempestario* (1947) de Jean Epstein. Tras capturar imágenes de una tormenta en el Cabo Fagnet, en Normandía, Perconte realiza una obra animada por un programa que el artista recompone al infinito. Registra digitalmente nuevas imágenes, que a su vez ya están registradas:

Esta obra está animada por un programa que recompongo y perfecciono con cada nueva pieza. No se usa para actuar sobre las imágenes ni para transformarlas. Genera el guion de la película. Son los eventos del paisaje filmado los que intervienen en la realidad técnica del video. Es de esta relación que nace la plasticidad²¹.

La tempestad, que toma cuerpo gracias a un proceso generativo, se revela mediante un dispositivo técnico que modifica su espacio y tiempo, recordándonos de paso la naturaleza metamórfica de estos fenómenos meteorológicos en perpetuo cambio.

Desde la perspectiva de una ecología de las imágenes, la vida es así capturada técnicamente a partir de la idea de transformación, mostrada en medio del movimiento: una ecología, entonces, del vehículo y no del *oikos* (casa). Como sugiere el filósofo Emanuele Coccia en *La vida de las plantas*, podemos afirmar que “el mundo no es una entidad autónoma e independiente de la vida, es la naturaleza fluida

²¹ Jacques Perconte, <https://www.jacquesperconte.com/oe?242>

de todo entorno”²² (Coccia, 2016, p. 68). Es justamente la unidad de la vida la que nos permite imaginar esta “metafísica de la mezcla”: hacer analogías, pensar la transformación de un ser al otro y ver así las múltiples intersecciones entre diversos ámbitos de lo vivo.

Queda por comprender en qué medida se trata realmente de una ecología de las imágenes, y por qué el enfoque ecológico de las relaciones no puede prescindir de una interrogación de la técnica. Una primera respuesta consiste en señalar que la técnica de la manipulación del tiempo en la imagen en movimiento permite dar cuenta de una vida tal como nunca la habíamos visto: la manipulación del tiempo (ralentizado o acelerado) se convierte en el requisito paradójico para acceder a un tiempo natural, propio de una planta, de un animal o de una cosa cuyos ritmos son fundamentalmente inconciliables e imperceptibles para un espectador humano. Pero fácilmente se podrá objetar que este acceso a una alteridad radical es solo relativo, ya que, si existe acceso, la alteridad deja de ser absoluta: ¿realmente se desligan los dispositivos y las operaciones técnicas de los regímenes perceptivos de sus espectadores para registrar una forma de vida completamente otra? ¿Qué hay más humano que el ralenti o el acelerado, y, por tanto, de las técnicas que permiten poner a nuestro alcance heterocronías de otro modo ininteligibles? Es precisamente en este punto donde el enfoque técnico debe enriquecerse con un enfoque ecológico, y viceversa; en resumen, donde la ecología de lo viviente se beneficia de pasar por lo que se podría denominar una “ecotecnia” de las imágenes.

Expliquémonos.

Si dejamos de concebir la ecología de manera estática, como una coexistencia dentro de una gran casa, y la pensamos a la luz de los múltiples tránsitos y trayectorias heterogéneas pero conectadas, la coexistencia deja de estar subordinada a un pensamiento de la sincronía. Seres con tiempos y ritmos irreductibles entre sí, vivientes y no vivientes, pueden coexistir y mantener relaciones profundas sin que uno sea proporcional al otro ni mantengamos la ilusión de que

²² Emanuele Coccia, *La Vie des plantes...*, op. cit., p. 68.

pueda haber un tiempo rigurosamente propio, individual y descorrelacionado. El tiempo se mide a través de diferenciales y se ilumina por relaciones y contrastes; no existe en sí mismo. Volverse sensible, mediante imágenes técnicas, a un tiempo que no es el nuestro no equivale necesariamente a creer que podemos conectarnos “en directo” con el tiempo del cristal, de la planta o de la araña. Lo que revelan las imágenes técnicas es entonces, a la vez, otro tiempo (el de los seres que ellas registran y documentan) y su propio tiempo, el tiempo de las imágenes. Sin embargo, este tiempo propio es fundamentalmente “impropio” porque dependiente. tensionado entre un tiempo de los seres mostrados en imágenes y de los seres a quienes se les muestran estas imágenes.

Con su insistencia en los diferenciales de tiempo, la ecología de las imágenes de Peter Szendy resueltamente nos recuerda que necesitamos imágenes para pensar las relaciones con lo que nos rodea, pero también que necesitamos pensar las relaciones si queremos comprender qué son y qué hacen las imágenes. Reveladoras de una heterocronía de lo vivo, ellas son, en su tiempo que no coincide ni con el de lo vivo registrado ni con el del espectador, intercesoras entre existentes que, de otro modo, arriesgarían quizá ignorarse mutuamente, pese a que comparten un mismo entorno, un único y mismo mundo.

Sobre algunas relaciones entre música y pintura*

Theodor W. Adorno

A Daniel-Henry Kahnweiler con motivo de su octogésimo cumpleaños, en testimonio de amistad y admiración.

La evidencia de sentido común que establece que la música es un arte del tiempo, que fluye en el tiempo, también señala, en un doble sentido, que el tiempo no es en absoluto evidente para la música, y que constituye un problema para ella. La música debe producir relaciones temporales entre los complejos que la constituyen, debe justificar la relación de estos en el tiempo, y debe sintetizarlos en el tiempo. Por otra parte, debe superar el tiempo mismo, no perderse en él; debe oponerse a la vacuidad de su flujo.

187 |

* Traducción de Cristóbal Durán Rojas. "Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei" fue publicado por primera vez en *Para Daniel-Henry Kahnweiler*, Stuttgart, 1965, pp. 32-42. Fue recogido luego en Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 16 (*Musikalische Schriften I-III*), Fráncfort, Suhrkamp, 1978, pp. 628-642. Nuestra traducción al castellano está tomada de la versión francesa de Peter Szendy, hecha con la colaboración de Jean Lauxerois, y publicada en Theodor W. Adorno, *Sur quelques relations entre musique et peinture*, Textes réunis et traduits de l'allemand par Peter Szendy, avec la collaboration de Jean Lauxerois, París, La caserne, 1995.

Esto se refleja en la antigua finalidad de la música profana, la del entretenimiento que distrae del aburrimiento y de la duración del momento. Esta finalidad sobrevive en la relación de la música autónoma con el tiempo: una relación que, aunque vinculada al tiempo, es en cierto sentido antitética a él. En ambos casos, el arte del tiempo no dice otra cosa que la objetivación del tiempo. Por una parte, eso es consecuencia de los acontecimientos singulares (el contenido musical), en la medida en que mediante su organización secuencial forman una conexión en lugar de disgregarse al irse desvaneciendo. Y, por otro lado, se debe a su dimensión temporal misma, ya que esta entra en juego en virtud de la unidad misma de lo que se trama en ella, queriendo ser potencialmente superada, como ocurre ejemplarmente en el caso de numerosos movimientos propiamente sinfónicos de Beethoven: virtualmente dan la impresión de durar tan solo un segundo. Si el tiempo es ese medio que, en cuanto fluye, parece actuar contra toda reificación, la temporalidad de la música es, sin embargo, el aspecto gracias al cual ella se coagula como objeto, como cosa. Eso autónomo que puede mantenerse. Es por esa razón por lo que llamamos forma musical a su organización temporal. El término “forma” remite la articulación temporal de la música al ideal de su espacialización.

Pero la pintura, arte del espacio, tampoco lo hace en menor medida en tanto elaboración del espacio, y como dinamización y negación de este. La Idea de la pintura es la trascendencia hacia el tiempo. Los cuadros que parecen ser los más logrados son aquellos en los cuales lo absolutamente sincrónico aparece como un despliegue temporal que contiene la respiración. Eso es lo que los diferencia inmediatamente de la escultura. Que la historia de la pintura sea equivalente a su creciente dinamización no es más que otra manera de decir lo mismo. Al oponerse, las artes se convierten entre sí.

Sin embargo, no es por imitación o pseudomorfosis. Una música pictórica, una música que siempre relaja la fuerza de su organización temporal, renuncia al principio de síntesis que es lo único que la configura a imagen del espacio. Y una pintura que se comporta de manera dinámica, como si capturara procesos temporales (es lo que quería el futurismo, es también a lo que aspiraba con bastante frecuencia la abstracción mediante figuras circulares), una pintura así se agota, en el caso extremo, en la ilusión del tiempo: mientras que el tiempo está incomparablemente mucho más presente en el

seno de un cuadro donde se ha volatilizado en las relaciones en la superficie, o bien en la expresión de lo pintado. En cuanto un arte imita a otro, se aleja de él, en la medida en que niega la limitación de su propio material. De ese modo, degenera en un sincretismo, e imagina vagamente un continuum no dialéctico de las artes en general. La dedicatoria de Busoni –“al músico las palabras”– era un regalo envenenado para Rilke. Ella capta, con una exactitud mortal, lo que hay de malo y disparatado en el lirismo rilkeano, que se siente demasiado cómodo con el significado de las palabras. Las artes no convergen más que donde cada una sigue de manera pura su principio inmanente.

En música, incluso después de que se rechazara a Wagner y al principio neorromántico de las sinestesias (“oigo la luz”), el movimiento hacia la pintura ha continuado en las tendencias antiwagnerianas, lo que prueba su incesante fuerza subterránea. La pseudomorfosis a partir de la pintura, una de las categorías cruciales para Stravinsky¹, es la continuación de lo iniciado por Debussy, quien había crecido al amparo de la pintura francesa de su época. Esta pseudomorfosis debe ser entendida hoy como una etapa en el proceso de convergencia. Ella obedece también al principio romántico contra el cual ella misma se rebela, en la medida en que ella solo persigue la espacialización del tiempo de manera ficticia: en la medida en que, sin otra forma de proceso, ella trata al tiempo como si fuese espacio, con todas las incongruencias de un acto de ilusionismo. Eso es también lo que han enseñado los estetas que cortejan a Stravinski. El viraje actual marca la emancipación de la tendencia de ese *como si*. Ella es empujada hasta un punto en el que la convergencia literal no solo alcanza las fronteras de las artes, sino también las fronteras del arte considerado como algo antitético a la realidad. El tiempo no se espacializa en una yuxtaposición geométrica, sino que lo hace en su totalidad, precisamente *como tiempo*, planificado, distribuido y organizado desde arriba, tal como solo las superficies visuales lo hacen. A este procedimiento distributivo que, a gran escala, trata al tiempo como un lienzo, corresponde otro, a pequeña escala, que

¹ Véase Theodor W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, traducido del alemán por Hans Hildenbrand y Alex Lindenberg, París. Gallimard, 1962, p. 196 y ss.

no es menos pictórico. Se expresa de la manera más decisiva en la electrónica, pero podemos observarla también en el campo de la música, cuya economía doméstica se basa en productores de sonido más o menos tradicionales. Con los sonidos individuales se actúa de la misma manera que con los valores individuales del color en la sincronía de la pintura. De hecho, esos sonidos a menudo ya no están separados entre sí de manera puntual, sino que están estratificados de manera más densa. Y son ellos, por consiguiente, los que forman casi exclusivamente la composición. Existe una correspondencia entre la integración de la planificación total y la atomización en sonoridades. La unidad constructiva se reúne en las relaciones entre esas sonoridades. La forma de dicha música es homofónica de cabo a rabo; ella está construida, según la expresión que hoy se emplea, por “bloques”. El concepto de línea no podría aplicarse a ella, en la medida en que ya no conoce una verdadera polifonía; en lugar de eso, son los sonidos simultáneos los que, en sí mismos, conocen gradaciones y diferenciaciones extraordinarias, principalmente gracias a los hallazgos del primer Stravinski. Los compositores se hicieron indiferentes a lo que, en la música tradicional (Schönberg, Berg y Webern incluidos), concierne específicamente a la dimensión temporal: a saber, todo el arte del desarrollo y de la transición temática. A lo sumo, las transiciones sonoras —en el sentido del continuum así disponible— conservan algo de esto. La producción más reciente se ajusta a tal punto con las características que acabamos de describir que se debe presumir una coerción objetiva, aunque sea imposible pasar por alto un cierto empobrecimiento, una atrofia de numerosos elementos musicales en favor de la manipulación de sonoridades sobrevaloradas. Y, sobre todo, en los desarrollos más recientes, la extrema diferenciación y el refinamiento en la relación con los medios van acompañados de cierto primitivismo, de una especie de olvido de lo adquirido. El argumento apologético según el cual, en la historia de la música, el desarrollo de una dimensión siempre ha tenido lugar de forma unilateral y en detrimento de las demás, es débil. La historia ha superado precisamente este particularismo, se ha dedicado al desarrollo general de todos los elementos, un desarrollo que cuesta pensar que pueda volver a abandonarse. Porque, de lo contrario, la idea de la composición integral se convertiría, literalmente, en desintegración. La convergencia de la música y la pintura abre también, al menos en la música, la posibilidad de un infantilismo pronunciado; solo puede conjurarlo en la medida en que se reflexiona a sí misma,

como expresión de una dislocación: en la medida en que, en sí misma, se (des)compone, por así decirlo, de parte a parte.

Mediante la pura transformación del medio tiempo en sí en un material, tanto como mediante la reducción de lo que en él sucede a materiales sonoros, se abre paso la espacialización: el espacio sería el material absoluto. Pero la dificultad abismal —en realidad, según la fórmula de Messiaen, el punto donde el desarrollo más reciente se estanca—, hay que buscarla en el hecho de que el tiempo, por su propia naturaleza, no puede ser reducido a la identidad con el espacio, de que lo organizado mediante la organización del tiempo no es simultáneo, sino sucesivo. Y esto solo puede ser expresado de manera tautológica. Contrariamente a lo que afirmó Kant, la constitución del tiempo implica que siempre se refiere a lo temporal: que no es una forma absolutamente independiente de este último, una forma pura y, en esta medida, “atemporal”. La comprensión hegeliana de la no identidad en la identidad afirma también su derecho en el corazón de la estética. Si, de manera totalmente fundada, la tendencia a la espacialización de la música se resiste a este decreto que se reivindica de las invariantes de la constitución antropológica de los sentidos —a saber, que un ojo sigue siendo un ojo y un oído sigue siendo un oído—, esta furia identitaria no debe hacerle ignorar lo otro de ella. Desde el punto de vista de la composición, esto significa que la música no debe organizarse solo desde arriba —desde la construcción—, sino también desde abajo, a partir del impulso intratemporal individual. Ahí reside la verdadera intervención del sujeto en la música, como determinación objetiva de esta.

191 |

En el cuadro todo es simultáneo. Su síntesis consiste en que se ensamble lo que está yuxtapuesto en el espacio, en que se trasponga el principio formal de la simultaneidad a la estructura de la unidad determinada de los elementos plásticos. Pero este proceso, en cuanto tiene lugar en la cosa misma y no simplemente en el modo de su producción, es esencialmente un proceso de relaciones de tensión. Si faltan éstas, si los elementos plásticos no quieren separarse, si ni siquiera se contradicen, apenas hay un agregado preartístico, no una síntesis. Sin embargo, no cabe en absoluto pensar la tensión sin el momento de lo temporal. Por eso el tiempo es inmanente al cuadro, más allá del empleado en su producción. Y del mismo modo, la objetivación y el equilibrio de la tensión son, en el cuadro, un tiempo sedimentado. En el contexto del capítulo sobre el esquematismo,

Kant señala que el transcurso de la serie temporal pertenece todavía al acto puro del pensamiento, como condición necesaria de su posibilidad, antes de cualquier realización empírica de este acto. Cuanto más énfasis hay en la forma en que entra en juego un cuadro, más tiempo se acumula en él.

Si queremos explicar la relación igualmente constitutiva de la música con el espacio, no es necesario pensar primero en el hecho de que la música tiene lugar en el espacio y que, por lo tanto, las relaciones espaciales, que interesan a muchos compositores contemporáneos, entran en el fenómeno musical mismo. Basta con darse cuenta de que la inscripción en notas no es accidental, sino esencial para la música artística. Sin escritura, no hay música altamente organizada; cualitativamente, entre la improvisación y la *musica composita* existe la misma diferencia histórica que entre un vínculo laxo y una articulación estrecha. Evidentemente, esta relación cualitativa de la música con sus signos visibles —sin los cuales no podría durar ni construir la duración— hace que el espacio aparezca como condición de su objetivación. La práctica compositiva siempre ha tenido esto en cuenta de manera intermitente, desde los coros dobles de San Marcos hasta Stockhausen. Sin embargo, incluso allí donde la música ha olvidado el elemento espacial, no ha renunciado a él. La orquesta de Bruckner no sería lo que es desde un punto de vista puramente musical si careciera de la calidad del entorno, del bosque sonoro que se hincha alrededor del oyente. La representación gráfica, en efecto, nunca es un simple signo para la música: siempre se le parece en muchos rasgos, como era el caso de los neumas. Por el contrario, el obstinado figurativismo de la pintura, que no fue abolido hasta muy tarde y no sin algunas dudas, debe pensarse juntamente con el tiempo. Los objetos pictóricos diseminados, transpuestos fuera del mundo empírico, están sin embargo en el tiempo como este. Del tiempo, importan en el cuadro mucho más que simples asociaciones; importan precisamente el elemento por cuya antítesis se enciende el poder del cuadro en principio pictórico puro. Por sí sola, su supuesta espacialidad *a priori* no es tal, sino que es siempre un resultado; el espacio absoluto del cuadro es un diferencial de tiempo: el instante en el que se concentra lo que es temporalmente dispar. No hay sincronía sin tiempo. Si, como indica el término *escritura*, la pintura se acerca hoy en día a lo escritural (*Schrift*), esto significa, al igual que todo lo hipodérmico en el arte contemporáneo, que la temporalidad latente se abre paso en el

cuadro. Quizás porque el cuadro ya no está a la altura: entre otras ilusiones, abandona la de la atemporalidad absoluta. Lo escritural es intemporal en cuanto imagen de lo temporal. Al igual que lo escritural fija lo temporal, este se retraduce en el tiempo mediante el acto de lectura que prescribe. “Es indudable que el lenguaje del arte solo puede entenderse en su relación más profunda con la *teoría* de los signos².” Así lo atestigua la contemplación adecuada de un cuadro, mucho más allá de la trivial constatación de que lo que está colgado en la pared es absolutamente espacial, pero que incluso eso solo puede percibirse en una continuidad temporal. Idealmente, la contemplación a la que debería conducir la parada ante un cuadro despierta en él el tiempo pictórico implícito. Se dice ingenuamente que tal cuadro, o incluso la piel de un desnudo de Rubens, cobran vida bajo la intensidad de la mirada. Y esta expresión ingenua resume bien más que una creencia en la vida de lo representado —lo cual sería difícil, sobre todo en el caso de cuadros importantes—: lo que vive son más bien los cuadros, es decir, lo que está pintado, y no lo que está retratado.

Si la pintura y la música no convergen solo por imitación recíproca, es porque se encuentran en un tercer término: son lenguaje. “Existe un lenguaje de la escultura, de la pintura, de la poesía. Al igual que el de la poesía se basa en el lenguaje humano de los nombres, quizá no exclusivamente, pero sin duda en parte, también se puede pensar que el de la escultura o la pintura se basa en las diversas especies del lenguaje de las cosas; y que en él se encuentra una traducción del lenguaje de las cosas a un lenguaje infinitamente más elevado y, sin embargo, quizá del mismo tipo. Se trata aquí de lenguajes sin nombre, ajenos a todo sonido, de lenguajes hechos de materia; hay que pensar aquí en la posible comunidad de las cosas en su comunicación”³. La convergencia de los medios se hace evidente por la promi-nencia de su carácter lingüístico. Sin embargo, esto es lo contrario de una gestualidad lingüística, de un comportamiento discursivo: en definitiva, de una música o una pintura que quisieran contar

² Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje humano”, en *Mito y violencia*, trad. M. de Gandillac, París, Denoël, 1971, p. 97.

³ *Ibid.*, pp. 96-97.

algo. Hablan en virtud de su propia constitución, y no por el hecho de exponer un punto de vista. Hablan con mayor claridad cuanto más profunda es su elaboración en sí mismas; y las figuras de esta elaboración son en ellas mismas lo escritural. En efecto, lo que puede denominarse así, aquí como allí, es la huella de un rasgo, es un carácter inmanente y no la comunicación de un elemento externo a esta complejión de la obra. La similitud del lenguaje aumenta a medida que disminuye la comunicación. La ruptura de la intención durante la creación —“hacer cosas sin saber lo que son”— confiere a la obra su carácter de signo. Se convierte en signo en virtud de una ruptura entre ella y todo lo que designa. La *escritura*, en la música y en la pintura, solo puede ser algo críptico, y no directamente escritural; de lo contrario, se queda en la imitación. Por eso la *escritura* es esencialmente histórica, es moderna. Se libera en la pintura por lo que una expresión fatal nos ha acostumbrado a llamar abstracción, es decir, por la eliminación de la figuración; y en la música, por la desaparición del elemento imitativo, es decir, no solo la expresividad programática y descriptiva, sino también la expresividad tradicional, que exige convenciones firmes entre lo que se expresa y lo que lo representa. Evidentemente, la pintura y la música se vuelven tanto más afines entre sí cuanto más desconciertan al corazón inocente, a través de lo que este califica de abstracto. Se vuelven escriturales precisamente al renunciar a lo comunicativo, que en estos dos medios no es en realidad del orden del lenguaje, ya que sugiere una voluntad puramente subjetiva. Pero en ambos medios, lo que se percibe con razón como abstracto depende del principio constructivo. Cuanto más se somete la obra a este último, más la arranca de la comunicación de algo como símbolo. El principio constructivo querría que la obra fuera escritural por su propio lenguaje, tanto en la pintura como en la música.

Sin embargo, su convergencia no solo se anuncia en este principio constructivo. Más bien en la polarización que se produce, tanto en la pintura como en la música, entre los dos momentos que, en el arte tradicional, se unen en una síntesis ilusionista: por un lado, precisamente hacia lo constructivo, hacia lo que, en la pintura o en la música, se desprende respectivamente de los objetos conocidos o del lenguaje conocido; y, por otro lado, hacia una forma alterada de lo expresivo. Porque la pintura no figurativa y la música liberada de la tonalidad, cuando se abandonan a su impulso, tienen una afinidad con la expresión pura: independientemente de la relación significa-

tiva con algo que expresar, pero también independientemente de esa otra relación, afín a la anterior, que las vincularía a un sujeto que se expresa, idéntico a sí mismo. Esta afinidad se manifiesta como ruptura entre el signo y lo que designa. Tanto en la pintura como en la música, lo que tantea así hacia la expresión ya no es ese sujeto capaz de síntesis que se comporta como si, en la forma, dominara sin fallos tanto el material como a sí mismo. Las dos artes se convierten en *esquemas* de un lenguaje no subjetivo. Pero como este se velan, como no es inmediatamente presente y posible, es lo quebrantado lo que le es propio: ese carácter jeroglífico que, desde los orígenes de la *escritura* pictórica en Paul Klee, ejerce su fascinación hasta hoy. Si el momento expresivo —de una expresión sin algo estable que expresar— simplemente faltara en la pintura o en la música; si la obra ya no estuviera tendida hacia algo que no es su propio fenómeno, hacia algo que no es una unidad simbólica oculta en ella misma o en otra parte: entonces, el carácter escritural se perdería. La obra sufriría una regresión, como ocurre tan a menudo hoy en día, hacia lo protoartístico; dejaría de crepitar. Esta palabra —crepitar— es quizás el enfoque más aceptable de lo que hay que entender por carácter escritural y por convergencia entre pintura y música.

No sería incorrecto calificar este carácter escritural de sismográfico. Es provocado por ese temblor lejano que anuncia catástrofes. En reacción a ello, las artes experimentan espasmos comunes; y las huellas que dejan en las obras tales espasmos son en ellas mismas los rasgos escriturales. Como sismogramas de lo involuntario, marcan la irrupción de esas antiguas actitudes miméticas que preceden a todo arte objetivado y que todo arte sueña en secreto con objetivar. Como caracteres grabados, retienen en el tiempo —y sin ponerlas en manos de la racionalidad cósmica del signo en su sentido corriente— esas emociones fugaces que, para los hombres, aún son visibles de forma rudimentaria en el rubor o en la piel de gallina. A lo largo de una larga historia del arte, dicha racionalidad se ha amalgamado con el momento mimético. Pero también lo ha falseado. Porque de ninguna manera puede coincidir con él. El momento mimético está falseado de manera tan fundamental como los sistemas de signos estéticos domar la expresión con sus convenciones. El kitsch no es más que una mimesis falseada por la objetivación. E incluso el retorno de lo mimético sin disimulo sigue siendo una conjura con el momento racional del progreso artístico: una puesta a disposición del material que tiende hacia un absoluto. Mientras los materiales o

las formas objetivadas del arte sean heterogéneos, mientras mantengan con él una relación de alteridad contrastante, el arte no puede ceder de manera pura a su impulso mimético. Solo en la *escritura*, en virtud del material natural dominado, es libre para ello: la racionalidad es la condición inmanente de lo irracional en el arte desarrollado. Tal es el umbral de su aspecto avanzado frente a su aspecto arcaizante.

Sea como fuere, ya en la tradición no faltan indicios de tal convergencia. Así, la teoría musical no podría prescindir de un término que, en mayor o menor medida, tiene que ver con la óptica: el color sonoro. Basta con intentar sustituirlo por otro para darse cuenta de que ninguno es adecuado: como si fuera la pintura la que pasara, con esa dimensión colorista de la que la música no tomó conciencia hasta bastante tarde, en su constitución interna; y precisamente a partir del momento en que se empezó a exigir la unidad de las dimensiones musicales y, por lo tanto, su articulación como tales. El color sonoro siempre ha existido, por así decirlo, de forma casual; pero reflexionar sobre él, ponerlo a disposición: ahí hay una explicación que da cuenta del continuo musical, y es ella la que choca, entre otras cosas, con el mínimo óptico. En pintura, parece que algo análogo no ocurrió hasta más tarde aún. Ciertamente, Kandinsky fue el primero en hablar de sonoridades en sus cuadros, pero es precisamente ahí donde se puede ver hasta qué punto la ecuación entre las dos esferas resulta falsa. Hablar de “color sonoro” tiene algo de imperativo, mientras que la expresión “sonoridades de un cuadro” tiene un aire art déco modernista, al igual que la música colorista (*Farbtonmusik*) propagada durante los años veinte. Las bagatelas que se explotaron bajo estos nombres —y a las que quien es consciente de esta convergencia inmanente es doblemente sensible— se remontan a esa sinestesia que, paralelamente a una diferenciación progresiva, pudo conocer el arte de mediados del siglo XIX (*Tristán* y Baudelaire). Lo malo de la sinestesia es que es inútil y cae bajo el veredicto de Loos. Quien lo erige en principio querría con los intentos apócrifos, la llamada música colorista, superflua y sectaria, daba testimonio, sin embargo, en forma inversa, de una experiencia verdaderamente nueva. Incluso el programa schönbergiano de una melodía de timbres, cuya autenticidad es indudable, no está totalmente libre de este elemento apócrifo. En retrospectiva, la frontera entre la relación inmanente de un medio con otro y una unificación al estilo del *Prometeo* de Scriabin se difumina, al igual que la que existe entre

el *Jugendstil* y el expresionismo. La obra de arte total de Wagner y sus derivados eran repetir —mediante el acoplamiento de medios diferentes y la explotación de analogías por otra parte problemáticas entre algunos de sus fenómenos— lo que ya se ha dicho; como una única trompeta que, por el solo hecho de entrar en colisión con un conjunto de cuerdas, suena más fuerte que cuatro trompetas juntas. La convergencia de la música y la pintura es lo contrario de tal tautología. Se realiza en el decir mismo, y no en lo dicho. Como suele ocurrir el sueño de esta convergencia como utopía abstracta, antes de que los propios medios lo permitieran. Fracaso por la mezcla de los medios, en lugar de que uno pasara precisamente al otro a través de su propio extremo.

La dificultad radica fundamentalmente en lo siguiente: la convergencia no solo tiene lugar en las prácticas, las tensiones o los momentos lingüísticos (aunque es en ellos donde se realiza), sino que son los propios materiales los que la reclaman. Sin embargo, los artistas son ingenuos si esperan encontrarse a sí mismos a partir de los materiales en lugar de a partir de un proceso articulatorio. En música, se habla inevitablemente de línea, quizá siguiendo el modelo de la notación; de ahí esta paradoja esclarecedora: es precisamente su dimensión temporal la que solo puede fijarse de forma espacial, es decir, gráfica. También se habla de volúmenes, esta vez en el sentido real del término: es decir, que la música, en cuanto que aparece cada vez en el espacio, posee también siempre cualidades formales de orden espacial. Por otra parte, en pintura, conceptos como la armonía o la disonancia de los colores no son simples metáforas, ya por el hecho mismo de los colores complementarios. En pintura, la tensión del instante solo puede expresarse mediante giros musicales y, por lo tanto, temporales. Sin embargo, según sus supuestos empíricos, la música, en cuanto que está en el espacio, está vinculada a él de una manera más evidente que la pintura al tiempo; lo que puede ayudar a explicar ciertas incompatibilidades entre ambos medios desde el punto de vista de su convergencia. Mientras que desde el punto de vista —decisivo— de la elaboración que los atraviesa de parte a parte, apenas hay diferencias. La música y la pintura convergen como hecho espiritual. Las fronteras establecidas por las que se oponen el arte del tiempo y el arte del espacio nacen de la necesidad de orden y clasificación; en los períodos caracterizados por una estética clasicista, se insiste especialmente en ellas. Dicha convergencia quiere romper las incompatibilidades que se resisten a la cultura unificado-

ra; o, a la inversa, satisface la exigencia unificadora de esta, ya que un campo en el que se establecen fronteras reafirma, por su propia división, la unidad o el concepto dominante de lo que rige dicha división. Contra esta intención, que apunta a la vez a la unificación y al trazado de fronteras, siempre ha habido algo que se ha rebelado en cada arte singular. Para saber por qué, basta con tener presente lo siguiente: como todavía ocurre en el *Laocoonte* de Lessing, de esta división se dedujeron criterios estéticos que, desde arriba, es decir, más allá de la constitución del producto singular en sí mismo, debían decidir categóricamente sobre la dignidad de este. La división de las artes fue cómplice de esta sabiduría normativa que, desde siempre, el academicismo ha otorgado a la exigencia artística concreta. Hoy en día, se sirve para ello de la reflexión psicológica; es decir, recurre a la *Gestalttheorie*, cuyas leyes excluyen que pueda haber una percepción de la música atonal que tenga sentido y, por lo tanto, que uno pueda sumergirse en obras de arte monadológicas, libres de convenciones universales. Sin embargo, la condición para que una obra, finalmente liberada de su género, lo transgreda, solo existe cuando la obra se entrega a su situación siempre singular, y esto de una manera que solo la atonalidad habrá autorizado. Apelear al aparato perceptivo es tan reaccionario y tan poco necesario como recurrir a las supuestas leyes inmutables de la Belleza; hoy en día, con compositores como Hindemith, esto beneficia a la restauración, en detrimento del progreso. Si un solo hombre pudiera representarse adecuadamente la música radicalmente emancipada, si un solo hombre pudiera realizar en la audición la correlación de sus momentos —y hoy en día, el número de los que son capaces de hacerlo ya no es insignificante—, pues bien, eso bastaría para refutar los tabúes decretados por la psicología de la percepción; si esta pudiera salirse con la suya con bonitas palabras sobre la audición media de la mayoría, estaría teniendo en cuenta —quizá sin siquiera darse cuenta— el elemento social que impide a dicha mayoría oír como solo unos pocos han podido hacerlo provisionalmente. Sin embargo, y ellos mismos lo demuestran, nada dice que, según las invariantes de la constitución antropológica, es decir, según la naturaleza eterna del hombre, deba ser así y no de otra manera: que debamos quedarnos en la media actual. El adiestramiento social que remite a la mayoría a un nivel de audición superado debería abolirse en principio si se quiere transformar la escucha. Nada impide que se dé a todos lo que siempre parece un privilegio, en el que los desfavorecidos sospechan con demasiada facilidad una anomalía por parte

de los demás. Pero la verdadera razón de las conclusiones erróneas de la psicología más reciente es esta: la música no pertenece más a la simple percepción subjetiva que a la física. Adquiere su objetividad por el hecho de que estos dos polos se mediatizan musicalmente en sí mismos. Algo similar debe ocurrir también en la pintura. Hegel ya había criticado duramente los intentos de la estética por concebir el arte no a partir de sí mismo, sino como algo para los demás; y estos intentos se vuelven aún más ideológicos cuando la industria relega el arte a este nivel del para-otro.

Que el arte pueda entenderse adecuadamente, aunque no se ajuste a las reglas del “para otros” —es decir, en este caso, para el sujeto receptor—, acentúa la diferencia entre, por un lado, la cosa en sí misma, que se puede determinar y experimentar, y, por otro, la mera relación de los oyentes o espectadores con el efecto de las obras. Por eso también fracasan los intentos de encajar el arte avanzado en la llamada teoría de la comunicación; con la ayuda de la reflexión ingenua y empírica de muchos practicantes del arte, quieren erigir en instancia crítica precisamente aquello contra lo que se rebela el nuevo arte. Es por su riqueza y su articulación, es decir, por su calidad propia, por lo que este arte da al destinatario lo que le corresponde, y no adaptándose a la modestia preformada de este. Así como hoy en día todos los criterios erigidos en consignas a partir de los géneros han quedado obsoletos en el arte (Benedetto Croce lo había visto en su teoría estética mucho antes de que se llegara a este punto en la práctica artística), también es sin duda la firma estética de la época hacer tambalear hasta el más elevado de estos criterios: a saber, que la obra de arte satisfaga el concepto más general de lo que define su ámbito. En el deshilachado permanente de las artes, en su permanente transgresión de las fronteras (incluso el plural “artes” suena ya obsoleto), se consuma la abolición de sus universales: ceden a la elaboración formal de lo que es cada vez singular. En ello culmina la tendencia racionalizadora inherente a la estética, como dominación progresiva de la naturaleza. Como primacía del arte, reduce las diferencias cualitativas entre sus medios —las artes— hasta que se vuelven insignificantes. La convergencia de la música y la pintura se produce a expensas de las simples diferencias naturales, en virtud de la hegemonía de los procesos formativos que, frente a sus materiales, se manifiestan como principio idéntico.

El hecho de que ambos medios se acerquen entre sí en cuanto *escritura* viene motivado por el destino propio de cada uno de ellos como diferencia. Se vuelven escritos, según la expresión de Kahnweiler, por “deformación”⁴; del objeto pictórico naturalista o del idioma, respectivamente. El carácter escritural está ligado a la conciencia de la diferencia entre ambos, y esta conciencia es repentina; las obras de arte son escriturales en cuanto destello repentino, y esta brusquedad tiene algo de temporal, al igual que la transparencia del fenómeno que se produce tiene algo de óptico. En cuanto escritas, las creaciones se despojan de su cosidad; y en esto coinciden las creaciones de los medios heterogéneos. La pregunta sería: cuando el objeto cósmico y el idioma cósmico se pierden por completo, ¿puede continuar la *escritura* —y, por tanto, la convergencia—? Al denominar “deformación constructivista”⁵, Kahnweiler quizá tocó el dedo una forma modificada de reacción: aquella que exige una reificación de la construcción en sí misma, sin tener en cuenta nada externo a ella, con el fin de salvar el instante escritural reteniéndolo en el tiempo. Aquí como allí, la construcción ya no significa nada bien diferenciado: los procesos de construcción comienzan a ser conmensurables. De hecho, la pintura y la música convergen como construcción; pero en el transcurso de este proceso, la *escritura*, si no desaparece por completo, se vuelve más enigmática.

El concepto estético de la construcción —que entretanto ha pasado a ser de uso común hasta parecer evidente— tiene su origen en lo visible. Podría derivarse en primer lugar de la construcción metálica. Pero también tiene su modelo no sensible en la filosofía, y en particular en Schelling: concuerda con el modelo estético en la medida en que exige que se construya, en sí mismo y según su propia esencia, un material heterogéneo. (En Schelling, este material es precisamente la naturaleza que, en la *Crítica de la razón pura* de Kant, quedaba reservada, en cuanto caótica, a los esquemas de orden impuestos de manera puramente exterior). La naturaleza misma sería un aspecto de la subjetividad. Esta debe resultar idéntica a su material, de acuerdo con el ideal del arte. Tanto en la técnica

⁴ Daniel-Henry Kahnweiler, *Confessions esthétiques*, NRF-Gallimard, Paris, 1963, p. 176.

⁵ *Ibid.*, pp. 175 y ss.

como en la filosofía, el concepto de construcción se toma prestado de las matemáticas. Pretende producir un orden racional dentro del material, pero con este acuerdo tácito: a saber, que las condiciones de tal posibilidad, salvo los principios de la construcción en sí, estén también preformadas en el material. Por eso, este concepto de construcción que alimenta la convergencia se vuelve tanto más poderoso cuanto que las artes se enfrentan más directamente a la desnudez del material con el que trabajan: sin la capa intermedia de un objeto o un idioma, la unidad ya no hay que buscarla en un tercer término, fuera de la cosa misma. Sin embargo, el concepto de construcción no se introdujo en la música hasta muy tarde, cuando debería haberse impuesto con mucha más evidencia, dado que la música no está sometida a la objetividad; pero la ideología irracionalista que prevalecía sobre todo en Alemania saboteó el concepto musical de construcción.

Al alcanzar un *extremum*, la tendencia al progreso pasa dialécticamente a algo inmemorial y diametralmente opuesto al dominio progresivo de la naturaleza. Si el arte es el pensamiento propio de la naturaleza en su dominio sobre sí misma, no puede satisfacer estas condiciones de forma pura, sin fisuras; de ahí su imperfección. Las relaciones entre la música y la pintura no son solo relaciones entre prácticas, sino también relaciones entre materiales, cada uno de los cuales está siempre mediado en sí mismo, de manera absolutamente necesaria; y esto afecta al fenómeno de la convergencia. Lo que aparece en este fenómeno es la intensidad con la que el impulso mimético —originalmente emparentado con el momento caótico sin el cual el arte no existiría en absoluto— se ha rebelado contra esta escisión propia y nítida: ahí está la cicatriz que ha dejado tras de sí el orden racional. En afinidades como las que existen entre lo musical y lo teatral, aún hoy se puede ver el rastro de la antigua indiferenciación. Con la convergencia actual, con la radicalización del concepto de arte frente a las artes plurales, se anuncia también una situación que, más avanzada que las artes, se remonta también más allá del arte como ámbito circunscrito. Prueba de ello son las configuraciones proliferantes de algunos pintores, a medio camino entre el espécimen y los microorganismos: tienden hacia algo tridimensional, mientras que la pintura no perspectivista había abolido la ilusión. No en vano su hormigueo interior es tan musical. El último progreso estético se entrelaza con la regresión. Lo que será el arte depende del dominio que su progreso pueda conservar sobre el mo-

mento regresivo; o incluso: saber si el arte cae en ese momento con esa literalidad bárbara que triunfa tanto en el culto al procedimiento absoluto como en el del material absoluto. Tal regresión —el concepto de arte ya no se eleva a algo superior— no pasa desapercibida al escuchar muchas producciones musicales recientes; y al músico no le sorprendería saber que algo similar ocurre en la pintura.

El presente número
de Papel Máquina se publicó
en diciembre de 2025 en la ciudad
de Santiago de Chile.

Se utilizaron las tipografías
Adobe Garamond Pro y Aspira.

Papel Máquina

Año 1 / N° 1
Octubre 2008

Papel Máquina

Año 2 / N° 2
Junio 2009

Papel Máquina

Año 2 / N° 3
Octubre 2009

Papel Máquina

Año 3 / N° 4
Junio 2010

Papel Máquina

Año 3 / N° 5
Octubre 2010

Papel Máquina

Año 4 / N° 6
Junio 2011

Papel Máquina

Año 5 / N° 7
Junio 2012

Papel Máquina

Año 6 / N° 8
Octubre 2013

Papel Máquina

Año 7 / N° 9
Agosto 2015

Papel Máquina

Año 8 / N° 10
Abril 2016

Papel Máquina

Año 9 / N° 11
Diciembre 2017

Papel Máquina

Año 10 / N° 12
Diciembre 2018

Papel Máquina

Año 11 / N° 13
Diciembre 2019

Papel Máquina

Año 12 / N° 14
Octubre 2020

Papel Máquina

Año 13 / N° 15
Mayo 2021

Papel Máquina

Año 13 / N° 16
Octubre 2021

Papel Máquina

Año 14 / N° 17
Octubre 2022

Papel Máquina

Año 15 / N° 18
Agosto 2023

Papel Máquina

Año 16 / N° 19
Febrero 2024

Papel Máquina

Año 16 / N° 20
Agosto 2024

Papel Máquina

Año 17 / N° 21
Diciembre 2025

Editorial

Cristóbal Durán Rojas

Escuchas

Susanna Lindberg
Rosalind C. Morris
Carmen Pardo Salgado

Campos de batalla

Peter Szendy

Diálogos

Cristóbal Durán Rojas
Peter Szendy

Fluctuaciones

Emmanuel Alloa
Marina Hervás Muñoz
Marie Rebecchi

Traslaciones

Theodor W. Adorno

Año 17 | N° 21

ISSB:

Diciembre 2025

Santiago de Chile

