

El cuerpo del sonido música y narcisismo

Cristóbal Durán R.*

177

Artefilosofía, Ouro Preto, n.5, p. 177-186, jul.2008

*Le he oído a pesar mío, sin haber escuchado,
pero no he comprendido lo que oía.*
Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*

*La música nos encanta, si bien su belleza sólo consiste
en el acuerdo de los números y en la cuenta que
no advertimos, pero que el alma no cesa de hacer,
de los latidos o vibraciones de los cuerpos sonoros.*
Leibniz, *Principes de la Nature et de la Grâce,
fondés en Raison*

Pareciera ser que, bajo cierto respecto que se la considere, mi escucha constituye un cuerpo. Cuerpo éste que, no obstante, pareciera a su vez escandir una mismidad al tenderse sobre algo que aparentemente aún no existía. Podría ser que dicha mismidad tenga, desde entonces, que ser puesta en cierto entredicho: “*mi escucha*”. Pero aún con esto la escucha no podría quedar indemne ante cierto sujeto que pareciera querer sostenerla o mantenerla, apoyarla, incluso en la fugacidad o la perplejidad de su instalación. A propósito de un sonido, y una vez que el sonido ha sonado, incluso resonado, quisiera intentar interrogar ciertas vías que parecieran presuponer su lugar. Junto a la resonancia y al eco, y a la distancia de ellos respecto al posible estatuto que se les pueda atribuir en cierta teoría del sentido y de la sensibilidad, quisiera poner en marcha alguna modalidad de pérdida en el presupuesto de su lugar.

En una primerísima conjetura, la cuestión del sonido podría trazar cierta vía en la repercusión -o incluso su reverberación- de (y sobre) la orgánica y la articulación del sistema del sentido. Con esto último quisiera únicamente hacer hincapié en la eventual dificultad que plantea una decisión sobre la audición, la escucha y el sonido en su incidencia sobre el reparto exhaustivo del sentido. En este caso, bien podría ser cierto examen de la subjetividad trascendental, que empezaría a vincular la temporalidad de la auto-afección, o la temporalidad como auto-afección, y una ejemplaridad de la articulación sonora, lo que podría servir para recorrer o sugerir esa vía. A partir de una pregunta tantas veces planteada, y así formulada al menos desde la *distentio animi* agustiniana, la percepción sensible de una melodía entrañaría la permanencia del pasado. Algo tendría que atravesar el *spatium temporis* para acordar la sintonía del oído interior con la palabra eterna de dios, que permita no hacer decaer al objeto de la escucha y que así le confiera su decurso¹. Éste es el caso del célebre análisis de Husserl, iniciado en sus Lecciones de 1905 sobre la conciencia interna del tiempo². Dicho

* Magíster en Filosofía y Doctor (c) en Filosofía con mención en Estética, Universidad de Chile. Académico de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano; investigador externo Departamento de Filosofía Universidad Alberto Hurtado (Miembro del Grupo de Investigaciones Fenomenológicas). E-mail: cristobaldr@gmail.com

¹ Me refiero a todo el examen que tiene lugar en el Libro XI de las Confesiones.

² Edmund Husserl, Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo, Madrid, Trotta. Para una interrogación sobre este texto y ciertas cuestiones que implica en el orden musical. Cf. René Leibowitz, “Réflexions sur le tempo”, In: Le compositeur et son double. Essais sur l’interprétation musicale, Paris, Gallimard, 1986, p. 97 s.

muy rápidamente, e intentando estar advertidos de este riesgo, apresuro el argumento: en el análisis de la escucha de una melodía, que, como se verá, es la *via regia* de la temporalidad interna de la conciencia fenomenológica, ¿escuchamos una nota o una melodía? ¿La percepción es de un sonido o de un encadenamiento? Y si acaso se tratase de la percepción de una ligazón o de un encadenamiento, ¿cómo es posible la suposición de un sonido, independiente? El inicio de la exposición husserliana sobre este punto es directo y rotundo de principio:

Cuando la nueva nota suena, la precedente no ha desaparecido sin dejar rastro; de otro modo seríamos incapaces de advertir las relaciones entre sonidos que se suceden los unos a los otros; tendríamos a cada instante un sonido, y en su caso, en el intervalo entre el producirse dos sonidos, un silencio, pero nunca la representación de una melodía.³

A partir de lo que Husserl observa, podríamos sugerir que la escucha musical nunca es escucha sonora, escucha del sonido. Antes que eso, se trata de una operación más compleja la involucrada en la exigencia de la representación de una melodía. Una frase melódica ya supone una configuración o una articulación entre registros armónicos sobre los cuales desarrollar su sucesión. Sin embargo, y como lo ha mostrado Husserl en trabajos más tardíos como podría ser el caso de *El origen de la geometría*, antes incluso que de una mera continuidad apoyada en la sucesión de elementos -en este caso notas musicales, y de modo más amplio, sonidos- se trataría primero de una síntesis continua⁴. La percepción tendría que contar *desde ya* con su síntesis: ése sería quizá lo que podría sostener que no se trata de una percepción naturalizada, sea tanto de un sonido externo como de aquello que, a la manera de mera duplicidad de ese sonido externo, fuese ahora consignado inmediatamente por el funcionamiento anímico. La pregunta, entonces, podría modularse así: la escucha sería de antemano síntesis, por lo cual no puede llegar a ser escuchado *un* sonido. Pero, al mismo tiempo, es la puntualidad supuesta a un sonido aquello que abriría otra vez la cuestión de la síntesis. Si se ha podido circunscribir en el paso de estas cuestiones *un Husserl* de la “metafísica de la presencia”, que por ese mismo gesto se mostraría reticente, quizá indeciso, ante la presencia de un sonido.

Cada sonido tiene, él mismo, una extensión temporal: al sonar lo oigo como siendo ahora, mas al seguir sonando tiene un ahora siempre nuevo, y el ahora que en cada caso lo precedía muda a pasado. Con lo cual yo oigo en cada caso sólo la fase actual del sonido, y la objetividad del sonido íntegro que dura se constituye en un continuo acto que es en una parte recuerdo, en otra mínima, puntual, percepción, y en otra más amplia, expectativa.⁵

Podría tratarse que todo este movimiento que va a definir a la conciencia como flujo temporal, y que va a emparentarla a cierta vida trascendental, esencial a la constitución de la fenomenología, fuese también una operación técnica, una *tekhné*. Una técnica sintética que

³ *Ibid.*, p. 33, § 3.

⁴ Cf. Husserl, “El origen de la geometría”, In: Jacques Derrida, Introducción a “El origen de la geometría”, Buenos Aires, Manantial, 1999, p. 166.

⁵ Husserl, Lecciones..., Op. Cit., p. 46, § 7.

⁶ Los pasajes esenciales para comprender esta aporía de la constitución en la fenomenología del tiempo se encuentran en los § 81 y 82 del primer volumen de *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, de 1913. El problema que ahí se plantea, sumariamente, es el de una corriente de vivencias que no puede empezar ni finalizar y que, así, abre el problema de la constitución del tiempo en su relación con lo que se denominará subjetividad trascendental. No se podrá pensar a este último como fuente última en la experiencia del tiempo, puesto que se reconocerá en el tiempo a un absoluto aún más último y verdadero.

⁷ Husserl, Lecciones..., Op. Cit., p. 54, § 12 (el énfasis es mío). La distinción operativa, que deviene teórica, entre retención y resonancia, podría ser matizada un poco más con el siguiente pasaje: “Pero esta aprehensión del ahora es como el núcleo de una cola de cometa de retenciones referidas a los puntos de ahora previos del movimiento. En cambio, si deja de haber percepción, si dejamos de ver movimiento, o bien -en caso de tratarse de una melodía- si la melodía ha sonado ya y el silencio ha

no podrá sino sugerirnos aquel “poder oculto en las profundidades del alma” con el cual el Kant de la Primera Crítica parecía conferir a la imaginación trascendental la potencia sintética por excelencia, que comandaba el lazo indisoluble, presidiéndolo, entre sensibilidad y entendimiento. Decimos esto porque Husserl nos señala en el pasaje recién citado que el acto primero en lo que se refiere a la escucha sería *ya-siempre* un “continuo acto”, uno que no es homogéneo ni unitario. Así, en razón de esto mismo, es que se nos plantea inmediatamente una pregunta casi evidente. El sonido y la melodía que a Husserl se le aparece aquí como indisoluble, y que viene a exponer en su ejemplaridad el trabajo de reducción del tiempo mundano o científico-natural, abriendo el campo de la temporalidad fenomenológica, es un sonido que es oído por mí (que “yo oigo”) en su actualidad y, sin embargo, en dicha actualidad está actuando ya el presupuesto de su duración. Para una fenomenología estática de la constitución, la temporalidad aparecía muy problemática precisamente porque el perfecto emparejamiento entre ese yo que oye y la constitución del sonido en cuanto escucha que así se certifica, estaría *ya-siempre* precedido de otra constitución que escapa al dominio de ese yo que así aparece⁶. Por así decir, habría que postular una unidad que ya no fuese única para poder caracterizar la unicidad de una escucha. Lo que se viene a plantear a partir de la distinción principiante con la cual Husserl emplaza su perspectiva: antes que una sucesión de percepciones, que pueden estar encadenadas por una ley agregada a ellas (como ocurría en el asociacionismo brentaniano), lo importante es intentar pensar cierta *percepción de sucesión*. En esta medida, Husserl distinguirá el sonido que decae en intensidad y que permanece perceptivamente en eco, de un sonido no sentido ni percibido que es el momento de sonido en la retención:

La resonancia de una nota de violín es una nota presente de violín más débil, y *es sencillamente otra cosa* que la retención de la nota fuerte que acaba de sonar. Lejos de tener que adscribirse necesariamente a la esencia de la retención, la resonancia en particular, y en general las imágenes-huella que dejan tras de sí datos de sensación más fuertes, nada tienen que ver en absoluto con la esencia de la retención. (...) La conciencia retencional contiene como parte ingrediente la conciencia de pasado del sonido, el “recuerdo primario de sonido”, y ella no debe descomponerse en sensación de sonido y en aprehensión como recuerdo.⁷

Sin detenernos exhaustivamente en la diferencia remarcada por Husserl entre retención y resonancia, notaremos que ésta última es un desgaste de la presentación del sonido, mientras que la retención conserva como en guardia la unidad entre sonido y duración del sonido, suponiendo ésta última como ya operante. Gracias a la distinción originaria entre una resonancia evanescente -cualidad esencial al sonido- y una retención primaria, es posible asegurar el trabajo de la conciencia que oye, que se vería urdido a esta última. A partir de eso, la unidad de la conciencia tendrá que alternar, a un mismo tiempo, que

vuelto, entonces a la última fase de percepción no se adhiere ninguna nueva fase de percepción, sino una mera fase de recuerdo fresco, a ésta a su vez otra, y así sucesivamente.” (p. 52-53, § 11)

⁶ Pierre Kerszberg, “Phénoménologie de l’expérience sonore”, In: Ricardo Timm de Souza, Nythamar Fernandes de Oliveira (Orgs.), *Fenomenología Hoje. Existência, ser e sentido no alvorecer do século XXI*, Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001, p. 189. En el tercer volumen de *Temps et Récit*, Paul Ricoeur habrá señalado, en la esfera de la pregunta mencionada, haciendo notar la exigencia de continuidad entre la impresión originaria y la retención, que ésta última opera como solución buscada al problema de la “duración como mismo”, con lo cual podríamos aducir que la debilitación perceptual que supone la resonancia algo hace al marco de dicha continuidad (Cf. *Tiempo y narración*, III. El tiempo narrado, México, Siglo XXI, 1996, p. 669 s.)

⁹ Cf. *Ibid.*, p. 57.

¹⁰ Cf. *Ibid.*, § 36.

¹¹ El sonido por sí mismo no cuenta, ya que siempre se encamina, sea del lado de la escala que lo constituye armónicamente en nota musical, o del significado espiritual que ya está puesto en marcha en la unidad indivisible entre sonido y sentido o, como podría pensarse en términos hegelianos de un destino del sonido que habría de servir a una cada vez más adecuada expresión de contenidos espirituales en el caso del arte musical y de la poesía. Sin embargo, lo que ocurre es también una exterioridad irreducible que se anuncia en la inmediatez del ánimo interior, un signo que podrá no ser significado en la profundidad de dicha intimidad, y que podría alterar la circulación mimética exigida, por ejemplo, en la melodía. A este respecto, hemos tratado de sopesar el estatuto, hasta cierto punto aporético del sonido musical en el caso de Hegel, en "La época de la música. Hegel y la sonoridad del espíritu", Actas del Primer Simposio internacional de Estética y Filosofía, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2006 (En prensa).

¹² Cf. La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl, Peñalver, P. (trad.), Valencia, Pre-Textos, 1995, p. 133 y sigs.

¹³ "Esta presencia a sí del acto animador en la espiritualidad transparente de lo que anima, esta intimidad de la vida con ella misma, lo que ha hecho siempre decir que el habla está viva, todo esto supone, pues, que el sujeto hablante se oiga en el presente." (La voz y el fenómeno, Op. Cit., p. 136)

por ello mismo no podría ser ya más uno, la pasividad y la actividad de la conciencia. En otras palabras, gracias a cierta sujeción del sonido que se hunde en el pasado, de un sonido que "yo" mantengo aún sujeto en retención, la conciencia puede ser otra que la pura puntualidad de la captación de ese sonido. De un sonido, que examinado siempre en el médium melódico, no puede satisfacer el dominio de un yo que, para escuchar ese sonido, habrá tenido que apegarse también a su retención. Con esto, el sonido que quisiera ser escuchado, al ser acto o vivencia intencional de la conciencia es también la certificación de un yo que, en su enunciación -"yo escucho"- no podrá dejar de ser la amenaza de la pretensión unitaria de ese yo. Por ello, Husserl podrá decir que en esto se trata de una conciencia retencional que mantiene aún sujetos en la conciencia los sonidos y que, así, produce la unidad de conciencia. El desfase haría posible la percepción, gracias a este yo que, en su puntualidad, tiene que verse borrado para ser el dueño de dicha escucha.

La pregunta en cuestión deberá sostenerse en el reparto, establecido en las *Lecciones*, entre la retención y la percepción. Sólo a partir de él, la resonancia tendrá que ser reducida precisamente en la medida en que se trata de un sonido en debilitación, y que sigue permaneciendo en la percepción y no en la retención. ¿Por qué hay que confiarse a una disimetría entre el recuerdo primario y el eco resonante? ¿Por qué mientras el recuerdo no puede ser una percepción debilitada, el eco sí puede ser simplemente un sonido debilitado?²⁸

Pero la descripción de este mecanismo, en su grado de mayor pureza, se daría en el caso de la fantasía. En ésta, el sonido que está neutralizado en su posición -esto es, que tiene que valerse de cierta referencia a la mundaneidad de la escucha, sin poder plenificarse en una intuición- aparece fundido en la conciencia con el recuerdo primario de los sonidos "que es como si acabaran de ser oídos" y la expectativa o protención de los que aún quedan⁹¹. Desde entonces, Husserl abrirá cierta subjetividad absoluta, a la cual habría que confiar el poder configurador del sonido escuchado *como si* se tratase de una melodía, teniendo que dejar constancia, en un movimiento que es difícilmente separable, de los "puntos de eco" que rodean a esta "fuente primigenia" con la cual se denomina al polo de centrado de las vivencias, o sea, a la subjetividad en un sentido fenomenológico. Y todo ello ocurre, o se hace problemático, con el sonido y con su escucha. Pero como dirá Husserl, ante esto: "Para todo esto nos faltan los nombres"¹⁰.

No es extraño que el examen de la escucha se atenga a la escucha de una melodía, aspecto musical dominante en su aprehensión mimética, en aquella que quisiera valerse, aunque fuese provisionalmente, de la solución de continuidad en el reparto entre una articulación sonora y su expresividad (sentida, pero espiritualmente significada)¹¹. En esa medida el sonido, articulado en la compleja tensión y distensión armónica, diría algo y no permanecería ciego (o sordo) ante su propio silencio. Pero, también, en esta misma medida, es la continuidad melódica antes que la digresión sonora -una interrupción- lo que tendría que poder proporcionar una relectura de la noción de conciencia como la certeza de la existencia interior inmediatamente presente a sí. Habría que reto-

mar, indispensablemente la “voz fenomenológica” pensada por Jacques Derrida en *La voix et le phénomène*. Si la auto-certificación necesaria para sostener o apuntalar la constitución de un yo que se enuncia a sí mismo se pone en juego con la mayor de las pronunciaciones en una voz que se oye¹², de un sujeto que “no tiene que pasar fuera de sí para estar inmediatamente afectado por su actividad de expresión” y que, en esa medida precisamente pareciera realizar por completo la idealidad de lo mismo, “sin accesorio”, sin técnica de su producción, supone también, este sujeto, que es capaz de entenderse en una escucha íntima, pero que significa, por así decir, la *propia* constancia de su presencia¹³. Voz que es auto-afección pura, trascendental del afecto, o condición de posibilidad de aquello que hace posible toda experiencia del mundo, todo mundo. Auto-afección que en cuanto temporalidad, fenomenológico-trascendental diríamos, *constituye* el mundo, constituyéndolo como algo otro. Pero dicha condición no tardará también en verse conducida a lo ineluctable de su contención bajo cierta imposibilidad. Si se nos permite una conjetura sobre el texto de Derrida, ésa podría ser la siguiente: si importa la melodía podría ser -lo que más adelante tendría que se sopesado con su *aún podría no ser-* porque ella organiza cierto dinamismo de la voz, antes que la cara exterior y exteriorizante del sonido, que incluso en el texto derridiano se ciñe a funcionar mundanamente, consiguiendo en ello aparecer en el mundo en la unidad auto-afectiva pura de sonido y voz, que hace posible el mundo y la trascendentalidad, sin fijarse en dicha posibilidad ni dicha efectividad¹⁴.

Al desplazar la cuestión sobre el sonido del ámbito de cierta sonoridad que podría ser radicalizada en su falta, al emparejamiento en la dupla que forma con el sonido, Derrida habrá prolongado *hasta cierto punto* un gesto saussureano¹⁵. El sonido, en tanto soporte, elemento material, perteneciendo al mundo físico haría entrever una abertura a dicha sujeción física. Algo así ocurriría con la escucha de la melodía o del ritmo de la voz, antes que la escucha secuencial de sílabas en el discurso¹⁶. Pero al mismo tiempo, se habrá reconocido en la voz algo que ya no depende estrictamente de su vocalidad u oralidad, sino antes bien, de su bucalidad. Otra cosa, quizá, que la proyección de lo hablado, de su articulación y de su intención expresiva. Se toca aquí algo en la voz muy similar a lo que ocurría en la puntualidad de la escucha sonora/melódica en Husserl. Conciérne otra vez más al problema de la constitución unitaria de un yo, sea gramatical o trascendental, de un yo encargado de la certificación de su propia identidad y, o sea, de sostenerse en cuanto mismidad. En esta voz se tendrá que mantener o sostener un cuerpo, un cuerpo que sostiene la voz como su agenciamiento, o incluso antes, como su única física posible. Por esto, Barthes habrá podido considerar interesante una cierta contestación del reparto estabilizante de la voz, reparto que parece pretender cierta asignación genérica o social de ésta. Un reparto en el cual precisamente se tenderían a constituir las diferentes voces en su distinción. De ahí su interés en el lied romántico, en un canto que para él no puede abolir la voz, sino *las* voces: las voces determinadas por lo familiar o por la diferencias entre

¹⁴ Cf. *Ibíd.*, p. 138.

¹⁵ A este respecto habría que considerar los alcances notados por Michel Chion en un pasaje como el siguiente: “Con todo [Derrida], no se interroga sobre la extrañeza de esta situación [la experiencia del “oírse hablar”] y hace de ella, demasiado rápido a nuestro entender, una experiencia plena de presencia ante uno mismo “sin corte” (Chion, M., *El sonido*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 117). Si bien no estamos de acuerdo con su crítica pre-fenomenológica que pide otorgar importancia a la relación entre percepciones externas y una percepción interna, todavía quedaría replantearse cierto discutible emparejamiento entre sonido y voz, en *De la grammatologie y La voix et le phénomène*.

¹⁶ Chion, M., *El sonido*, Op. Cit., p. 93.

¹⁷ Barthes, R., “Le chant romantique”, en: *Oeuvres Complètes*, V, Paris, Seuil, 2002, p. 303 y s.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 305.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 306.

los sexos, “pues un mismo lied puede ser cantado indiferentemente por un hombre o una mujer”¹⁷. El interés en el lied estriba en que él va a empezar a exponer la tesitura de la voz, el tejido mismo de la voz, aquello que proporciona la medida o la conveniencia entre el conjunto de sonidos y una voz determinada, todavía sin acogerse a otra cosa que cierto descubrimiento de un espejo, siempre demasiado cercano a la reflexividad y demasiado lejano de ella. Lo que en música se denomina timbre, y que parece constituir de manera principal la determinación más esencial de un sonido. Esta tesitura o tejido relevado por Barthes,

Es el espacio modesto de los sonidos que cada uno de nosotros puede producir, y en los límites del cual puede fantasmear la tranquilizadora unidad de su cuerpo. (...) Pues *cantar*, en el sentido romántico, es lo siguiente: gozar fantasmáticamente de mi cuerpo unificado”¹⁸. El lied genera así una dirección en sí mismo hacia una Imagen: “En suma, el interlocutor del lied es el Doble; mi Doble es Narciso: doble alterado, cogido en la horrorosa escena del espejo resquebrajado”¹⁹.

Se empieza a abrir un cuerpo, un cuerpo enfatizado o pronunciado en este timbre²⁰. Un cuerpo como timbre, un juego significativo ajeno a la expresión y, para Barthes, más cercano al volumen de la voz cantante y dicente, que sería también el trabajo melódico en la lengua, “voluptuosidad de sus sonidos significantes, de sus letras”. En suma, lo que él denomina el grano de la voz: “la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna”²¹. Quizá, un Narciso que sólo es en su esencial y fundante desdoblamiento. Con esto, se ha reparado en cierta conducción originaria del sonido respecto de la voz, si es que la voz se entiende principalmente como articulación de fonemas, en vistas de producir cierto juego significativo. La materialidad del cuerpo hablando su lengua -y, como se verá más adelante, la cuestión de la lengua materna, lengua de la madre, no podría ser en ningún caso indiferente a esto- puede servirse no sólo de fonemas, no sólo de la intención u orientación expresiva de aquello que se produce mediante el órgano fonatorio. Aquí el órgano mismo tendría que ser sometido a cierta reducción en la naturalidad de su sistema²². Pero dicha reducción, que veremos en qué medida no podría ser fenomenológica, tendría también que estar advertida del presupuesto indiscutido de su origen. Ya que pareciera siempre reconducir hacia el germen mismo de toda materialidad. En Schelling, por ejemplo, el sonido es el grado más elemental de la materia, que parece más espiritual por el hecho de ser menos corporal. Pero es menos corporal porque es más material. Su física no es la de un cuerpo encargado de encarnar la Idea, sino que expone a pensar una Idea incluso en un nivel inferior²³. Habría que aducir ante esto, cierta lectura de la cual sería responsable, en cierto grado, el análisis husserliano del sonido y de la melodía. Ante el grado más elemental del sonido siempre habría un grado más elemental aún: la resonancia. ¿Cómo es posible que la resonancia sea más elemental que el sonido? Habría que traer a colación un equívoco tantas veces multiplicado en

²⁰ Barthes considerará que la música es del orden de la pronunciación y no de la articulación, fuera o más acá, del reparto del sentido y del no-sentido. (“La musique, la voix, la langue”, en: *Oeuvres Complètes*, V, Paris, Seuil, 2002, p. 527 y s.)

²¹ Barthes, R., “Le grain de la voix” (1972), en: *Oeuvres Complètes*, II, Paris, Seuil, 1995, p. 1438.

²² Lo que quisiéramos empezar a sugerir es algo así como el contrasentido de un “cuerpo sin órganos” retomando la expresión retomada por Deleuze. Un cuerpo que no está organizado en vistas a un fin o a una función, un cuerpo “desterritorializado”, un cuerpo incalculable hasta cierto punto, por la erosión de su identificación, producto de las múltiples resonancias en las síntesis sonoras. En suma, un cuerpo que, en el sonido, deshace el cuerpo sin terminar de hacerlo. Razón por la cual, y esperamos mostrarlo en lo que sigue, un cuerpo del sonido que no es nunca el del cálculo acústico o físico, sin conseguir, sin embargo, desprenderse de él.

²³ *Filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999, p. 179 y sigs. Cf. Pareyson, L., “L'esthétique musicale de Schelling”, *Philosophie* 66, Junio 2000, Paris, Éditions de Minuit, p. 25 y sigs.

²⁴ Chion, M., *Op. Cit.*, p. 99.

²⁵ “La instauración del Yo-piel responde a la necesidad de una envoltura narcisística y asegura al aparato psíquico la certeza y la constancia de un bienestar básico. (...) Con el término de Yo-piel designo una figuración

la literatura musicológica y filosófica sobre la cuestión del sonido. Podría ser formulado a partir del siguiente problema:

El “oírse hablar” se acompaña de una producción de efectos sonoros y, por lo tanto, es un “oírse producir efectos sonoros” imitativo en el que el niño interioriza y reforma los ruidos. No habría entonces una diferencia absoluta, una demarcación clara, entre oír y oírse. El ruido empezaría a parecerse a la vocalización que formamos con él. El niño que hemos sido y que imita los ruidos, ¿no sería acaso propenso a oír de antemano, en cualquier ruido cuya forma emerja en sus oídos, la imitación, o la vocalización, que forma con él mentalmente?²⁴

Al separar la resonancia de la retención, Husserl habrá reconocido cierto poder incontrolable en la primera, en su desgaste irrecuperable y, por ende, incircunscrible. Pero se podrá reconocer también, con ello, que el sentido de un sonido no se puede agotar con su emisión o el recuerdo de su emisión. Y no sólo porque se precisa de la secuencia melódica (o armónica) que nos proporcionaría la clave de su sentido. No, antes que eso se trata de una resonancia que no se podrá separar *sin más* del sonido y que, no obstante, no se puede controlar *del todo* en su audición. Cierta tentativa de respuesta ante esto se da en la literatura psicoanalítica consagrada a la esfera referida en dicho pasaje. En su examen del Yo-piel²⁵ como noción que permitiría, en la prehistoria del análisis, indicar cierta clausura esbozada en el paso del narcisismo primario al secundario –es decir, desde un narcisismo absolutamente indiferenciado, en el cual hay una suerte de Yo-Totalidad, y por lo tanto, aún ningún Yo propiamente tal, y el surgimiento de un objeto parcial que paulatinamente se va unificando u organizando en un “otro”- Didier Anzieu propone la existencia precoz, más precoz aún que la de la experiencia visual, de un “espejo sonoro” o de una “piel audifónica” implicada en la adquisición de la capacidad de significar. Una introyección que hace la condición misma de la experiencia, y que es por supuesto la palabra y el gesto materno. Por ello, esta envoltura sonora se declara en los intersticios de la operación narcisista, al calcularse entre su dispersión –metáfora originaria del caos- y su preeminente organización unitaria. El Sí-mismo se constituye, de este modo, “por introyección del universo sonoro, como cavidad psíquica preindividual dotada de un esbozo de unidad e identidad”²⁶. La descripción de la envoltura sonora se transforma en una versión preindividual de lo especular, en la originaria radicalización de su reflexividad. Reflexión antes de toda reflexividad, ya que es la prefiguración constituyente de un adentro y de un afuera²⁷. Pero de una constitución sonora preobjetual que rinde cuentas también de la emisión inquietante de un ruido, o de un sonido. Se trata de un cuerpo sonoro, fuente material y unidad de amplificación²⁸, que por así decir falta en su lugar. O, más rigurosamente, falla en el emplazamiento de su propiedad. Y de ahí su inquietud y su inquietante efecto²⁹. Como si del fondo de la lengua materna se tratase, se bosqueja toda una estética trascendental amparada

de la que el niño se sirve, en las fases precoces de su desarrollo, para representarse a sí mismo como Yo que contiene los contenidos psíquicos a partir de su experiencia de superficie del cuerpo.” (Anzieu, D., *El yo-piel*, Madrid, Biblioteca nueva, 1987, p. 50 y s.)

²⁶ *Ibid.*, p. 171. Para una explicación de la envoltura sonora como espacio de fantasía o fantasmización, cf. Schwarz, D., “Music as Sonorous Envelope and Acoustic Mirror”, en: *Listening subjects. Music, psychoanalysis, culture*, Duke University Press, 1997.

²⁷ “El Sí-mismo se forma como una envoltura sonora en la experiencia del baño de sonidos concomitante a la de la lactancia. Este baño de sonidos prefigura el Yo-piel y su doble faz vuelta hacia adentro y hacia fuera, porque la envoltura sonora está compuesta de sonidos emitidos alternativamente por el entorno y por el bebé. La combinación de estos sonidos produce, pues: a) un espacio-volumen común que permite el intercambio bilateral (mientras que la lactancia y la eliminación realizan una circulación de sentido único); b) una primera

imagen (espacio-auditiva) del propio cuerpo, y c) un vínculo de realización fusional real con la madre (sin el cual, la fusión imaginaria con ella no sería posteriormente posible).” (Anzieu, D., *Op. Cit.*, p. 181.)

²⁸ Cf. Leipp, E., *Acoustique et musique*, Paris, Masson, 1989, p. 183 y sigs.

²⁹ Esto empezaría a mostrar, en esta vía singular, las dificultades que se alzan en la identificación entre espejo (reflexividad) y eco o resonancia. Sobre esto, Chion ofrece una caracterización de ello a través de lo que denomina “efecto resplandor”, y que considera como el “embelesamiento que nace de una acción idéntica que encuentra una respuesta sonora distinta, lo cual activa el bucle ergoauditivo y lo invita a realizar exploraciones sin fin en el mundo tal como suena. Ni siquiera incorporamos como parte de nosotros el ruido de nuestros pasos; este último es como una respuesta del suelo, o del mundo, a nuestras acciones, y pone así en marcha la trampa ergoauditiva, ese bucle que nos encadena a sus respuestas sonoras, siempre distintas” (Chion, *Op. Cit.*, p. 121). Las dificultades, por ende, están en la sistemática discordancia o desajuste entre causa y sonido, vía un espejo interminable de los efectos sonoros, confundidos con su resonancia.

³⁰ Anzieu, D., *Op. Cit.*, p. 177.

³¹ Lecourt, E., “La envoltura musical”, en: D. Anzieu y otros, *Las envolturas psíquicas*, Buenos Aires, Amorrortu, p. 210.

en los efectos constituyentes de la sonoridad. Pero en esta inquietud, no se puede tratar de una simple condición de posibilidad de un sujeto. Antes de ese sujeto, si es que se puede conjeturar algo así, habría, en palabras de Anzieu, un grito y una caverna sonora temprana en la cual el ruido emitido es inquietante puesto que no se puede localizar su origen³⁰, matriz sonora como atmósfera originaria, hogar murmurante (Rosolato). Sonoro como aquello que posee ausencia de límites, ausencia de concreción, simultaneidad omnipresente. Lecourt señala que el concepto de envoltura sonora recubre varios fenómenos involucrados en lo sonoro, precisamente por su referencia a una representación visual y táctil³¹.

Habría algo de este comentario que no permitiría desplazar el sistema del narcisismo que supone la identificación y su resultado en la constitución identitaria de un sí-mismo. Precisamente en razón de que el narcisismo no puede ser sólo el simple amor de sí, sino también la identificación intuitiva con Todo³². No es difícil notar que la lectura de Anzieu respecto a este ámbito preindividual, podríamos decir aún asubjetivo, opera una reducción teórica de lo auditivo que es un lugar común en la aprehensión de la cuestión sonora por parte del pensamiento. Lo que ello entraña es una reducción especular, que apunta a la repetición pensada a partir del reflejo. Lacoue-Labarthe va a decir que no hay ningún azar en que se pueda pasar de la analogía óptica a la analogía acústica, del reflejo al eco³³. Pero cuando la reflexión puede contentarse con la constitución de su sujeto en la certidumbre acabada de su encuentro, esto no podría ser así del todo en el caso de la audición y del eco que ella deja resonar o reverberar. Mas no por ello, se podría decir que ella pueda ser cabalmente diferenciada de la reflexión. Por ello puede ser que “resonancia (o reverberación) y reflexión se intercambian perfectamente como figuras teóricas o teorizantes de la repetición”³⁴. Si Husserl inventa la retención como mecanismo originario de una conciencia sin prótesis ni artefacto, por así decir, es para impedir la pérdida incontrolable o desmesurada que podría tener lugar cada vez que se oye un sonido, pérdida que podría incluso no ocurrir, por lo cual la retención podrá ser también la ruina de la presencia consigo de un sujeto cierto de sí en la vuelta de su escucha.

Pero la circulación sonora, como ejemplar del circuito estético, no proporcionaría ninguna garantía para la reflexividad especular que debiera asegurar la cúspide en la constitución de un sujeto absoluto. La identificación aquí no podría ser producida en el envío de un sonido, o en la resonancia de un reenvío. “Por esta razón, la escucha -la abertura tendida al orden de lo sonoro, y luego a su amplificación y a su composición musicales- ni puede ni debe parecernos una figura del acceso al sí-mismo, sino la realidad de dicho acceso, una realidad por ende indisociablemente “mía” y “otra”, “singular” y “plural”, tan “material” y “espiritual”, como “significante” y “asignificante”.”³⁵ El sujeto no se sostiene aún en una dehiscencia, no se trata de un cogito herido, sino de un sonido que, en las entrañas de un yo, no puede cerciorarse (o certificar) en su decir “yo”, ni siquiera sólo nominalmente. Donde hay resonancia, quizá no se trate de ningún sujeto, quizá únicamente

se trate de una resonancia ininterrumpida. Pero esto no daría cuenta de una tan mentada ausencia de sujeto. Una resonancia donde no podría haber significación subjetivante, o como un sentido indisponible siempre dispuesto a superponerse en otro sentido. Pero desesperación por un nombre, como lo señala el poema de Prynne: "For this there is no name but the event, / of its leaving Within / limits this arena is / where each one is allowed / to be: the movement to be found, in the / distance is the sound that I too hope for"³⁶.

Una vez que el sonido ha pasado, sólo nos queda el nombre que "mantiene" resonando algo de ese sonido, ya casi irreconocible. Movimiento perpetuo de una pérdida imperceptible del sujeto, que mina por adelantado toda constitución, y que se confunde en doblamiento con el proceso de constitución o de apropiación: (de) constitución. "No es la franca ruptura de lo económico en general, sino la lenta erosión de la apropiación"³⁷. Por eso, podría ser que no sea posible exceder el narcisismo, puesto que en una formulación no podría ser emplazado su inicio ni su fin, sin el lugar precisado o el acta de nacimiento de un sonido que ya habrá sido emitido cuando su resonancia sea su primer anuncio. (Res)onancia: aquella parte del cuerpo de un sonido, cuyo cuerpo no tiene ningún sistema que no sea el de el imperceptible dejo sonoro, el abandono sonoro de una presencia que queda vibrando sin el sitio definitivo de su emisión. Como ocurre con las denominadas "otoemisiones acústicas", producidas por el oído interno de quien escucha: los sonidos oto- o auto-producidos que vienen a mezclarse con los sonidos recibidos, como para recibirlos³⁸. Resonancia: la cosa misma, irreductible de un sonido que, sin embargo, nada dice, dice *rien*, querer-decir nada, intención ya circulante ya aplazada una vez advenida. Por ende, sin advenimiento. Nada, porque nada puede responder cuando ya no se puede certificar qué o quién escucha "ese" "sonido". Una vez que se encuentre cierto período definido en sus vibraciones, el patrón repetitivo de su resonancia, se podría sostener ahí un sujeto. Pero un sujeto anacrónico, sin tiempo ya para su subjetividad. Como cuando Lévi-Strauss le preguntó en su infancia a Darius Milhaud cuándo es que se convenció de que sería un compositor, y éste le respondió con el siguiente recuerdo, que quizá oscura y subrepticamente habitaba un tiempo desde siempre anterior: cuando pequeño, casi al dormirse, escuchaba una especie de melodía que no podía relacionar con ninguna música conocida y que más tarde descubrió que ésa ya era su propia música³⁹.

Bibliografía

Anzieu, Didier, 1987. *El yo-piel*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Barthes, Roland, 1995. "Le grain de la voix". *Oeuvres Complètes, II*. Paris: Seuil.

---, 2002. "Le chant romantique". *Oeuvres Complètes, V*. Paris: Seuil.

³² Salomé, L. A., "Le narcissisme comme double direction" (1921), en: *L'amour du narcissisme. Textes psychanalytiques*, Paris, Gallimard, 1980, p. 135 y sigs. Cf. Gonzalez, A., *El pensamiento filosófico de Lou-Andreas Salomé*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 234 y sigs.

Cf. Lacoue-Labarthe, Ph., "L'écho du sujet", in *Le sujet de la philosophie*, Aubier-Flammarion, 1978, p. 250 y sigs.

Ibid., p. 250.

Nancy, J.-L., *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 30-31.

Prynne, J. H., "How it's done", en: *Poems*, Wiltshire, Bloodaxe Books, p. 44.

Cf. Lacoue-Labarthe, Ph., "L'écho du sujet", *Op. Cit.*, p. 260 y sigs.

Nancy, J.-L., *À l'écoute*, *Op. Cit.*, p. 36.

"Mito y música", en: *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 1987, p. 77.

- , 2002. "La musique, la voix, la langue". *Oeuvres Complètes*, V. Paris: Seuil.
- Chion, Michel, 1999. *El sonido*. Barcelona: Paidós.
- Dalhaus, Carl, 1999. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books.
- Derrida, Jacques, 1995. *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Valencia: Pre-Textos.
- Husserl, Edmund, 2002. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Trotta.
- , 1999. "El origen de la geometría", In: Jacques Derrida, *Introducción a "El origen de la geometría"*. Buenos Aires: Manantial.
- Kerszberg, Pierre, 2001. "Phénoménologie de l'expérience sonore". In: Ricardo Timm de Souza, Nythamar Fernandes de Oliveira (Orgs.), *Fenomenología Hoje. Existência, ser e sentido no alvorecer do século XXI*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, 1979. "L'écho du sujet". *Le sujet de la philosophie (Typographies, I)*. Paris: Aubier-Flammarion.
- Lecourt, Edith, 1990. "La envoltura musical". In: Didier Anzieu y otros, *Las envolturas psíquicas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Leibowitz, René, 1986. "Réflexions sur le tempo". *Le compositeur et son double. Essais sur l'interprétation musicale*. Paris: Gallimard.
- Leipp, Émile, 1989. *Acoustique et musique*. Paris: Masson.
- Lévi-Strauss, Claude, 1987. "Mito y música". Mito y significado. Madrid: Alianza.
- Nancy, Jean-Luc, 2002. *À l'écoute*. Paris: Galilée.
- Pareyson, Luigi, 2000. "L'esthétique musicale de Schelling". *Philosophie* 66, Junio 2000. Paris: Éditions de Minuit.
- Prynne, Jeremy Halvard, 1999. "How it's done". *Poems*. Wiltshire : Bloodaxe Books.
- Schelling, Friedrich Wilhelm, 1999. *Filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.
- Salomé, Lou-Andreas, 1980. "Le narcissisme comme double direction". *L'amour du narcissisme. Textes psychanalytiques*. Paris: Gallimard.
- Schwarz, David, 1997. "Music as Sonorous Envelope and Acoustic Mirror". *Listening subjects. Music, psychoanalysis, culture*. Duke University Press.