



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ACERCAMIENTO FILOSÓFICO AL SILENCIO MUSICAL

**T E S I S**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA

**ANGEL URIEL HERNÁNDEZ VALLEJO**

DIRECTORA DE TESIS

MTRA. GABRIELA HERNÁNDEZ GARCÍA



CIUDAD UNIVERSITARIA. NOVIEMBRE 2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Agradezco a mis sinodales, Ernesto Priani, Gabriela Hernández,  
Greta Rivara, Rosaura Martínez y Zenia Yébenes  
por su atenta lectura  
y por su apoyo.

A mi familia, a mis amigas y amigos y a mi compañera de vida,  
por el amor, el apoyo y la paciencia,  
ustedes saben que los amo.

Gracias a quienes directa e indirectamente aportaron a la realización  
de esta tesis: maestros, compañeros, autores, músicos, a mi facultad.



## Índice

Introducción	pág. 4
I. Silencio musical y silencio conversacional	pág. 17
1. Antes de comenzar la conversación/antes de comenzar la música	pág. 19
2. El silencio incómodo	pág. 24
3. Silencio entre fonaciones y silencio enfático	pág. 31
Epílogo	pág. 39
II. Elementos ontológicos para pensar el silencio	pág. 42
1. Escuchar	pág. 43
2. Variaciones (o <i>arreglo</i> ) del capítulo anterior	pág. 57
3. Leer escuchando el timbre en los gestos	pág. 66
III. Silencio musical	pág. 77
1. Un apartado sobre una conferencia sobre nada	pág. 80
2. Nada sobre la comunicación	pág. 86
IV. Conclusiones	pág. 91
Apéndice	pág. 96
Bibliografía	pág. 103

## Introducción

Siempre es difícil comenzar a escribir. El espacio vacío, usualmente blanco, frente a los ojos, intimida. Ese *espacio en blanco* está cargado de tantas cosas que aturde, ocasionalmente intimida, pero siempre presiona. Exige mucho la falta de texto en donde alguien debería escribir, exige escritura, sentido, apego a una gramática a un vocabulario, etcétera. Algunas veces sucede lo mismo al leer; aunque en tal caso la presión ruidosa viene dada en forma de discurso turbador e impenetrado, el ruido que antecede la lectura equivale a la visión de un cúmulo de signos amontonados en párrafos. Sólo en la lectura tiene sentido un texto, sólo en la escritura se acallan las presiones del vacío en la hoja.

Comenzar a leer un texto entonces puede equivaler a comenzar a escribir, hacer parir el sentido de un ruido zumbante que aparece, de primera instancia, frente a los ojos, sobre los dedos, tal vez, con la textura de la celulosa o de la pasta. Comenzar la lectura es empezar a hacer silencioso un cúmulo de signos escriturales que aparecen como puro ruido porque a primer golpe de vista parece un montón de manchas, se silencian como se silencia el ruido de un balbuceo para inaugurar la escucha de un discurso articulado. Asimismo, al comenzar a escribir, el espacio aparece como una meseta en que nada puede verse ni escucharse, pero indica que algo debería haber.

Sólo comenzando a escribir o a leer, lo aparentemente inhóspito empieza a llenarse de elementos que adquieren sentido y orden. De este modo la introducción de un texto debe comenzar a hacer disminuir el ruido que hay en torno a él. Ese mismo ruido puede ser considerado silencioso, porque no comunica nada, da lo mismo escuchar sonidos quedos o atronadores e indefinidos, que escuchar un silencio que tampoco comunica. Convertir el cúmulo de tinta sobre una hoja que

parece un texto, en un discurso con sentido y comunicante, es la función de la introducción.

El hecho de que esta sea una tesis de filosofía y que desde su título anuncie la filosofía, el silencio y la música, puede hacer sonar algunos ruidos que la tradición canónica filosófica ha hecho fonar antes. En este trabajo hay un acercamiento al silencio musical, el objetivo sería aproximarse a él desde la filosofía, aunque tomando distancia de algunos cánones; he ahí el ruido que habrá que hacer callar, para poder atender al discurso siguiente, que seguramente aparece aún como un montón de signos desordenados, puesto que no han sido leídos.

Para hacer cada vez más quedo el ruido que puede traer a colación la tradición filosófica, habrá que ubicar en qué punto este trabajo se distingue de ella, o cómo pretende hacerlo. Una primera indicación al respecto del parentesco y la distinción entre lo que la tradición ha dictado y este trabajo, será comenzar por ubicar este texto dentro de un ámbito ontológico; entendiendo por ontología un modo de pensar *lo que es*, es decir, atendiendo a las perspectivas contemporáneas que en la filosofía académica ha procurado formular gente como Jean-Luc Nancy y Jacques Derrida, leyendo con gafas contemporáneas textos canónicos de filósofos como Aristóteles y Hegel.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Específicamente, se trata de obras como *Metafísica*, Aristóteles, trad. García Yebra, Gredos, Madrid, 1997 y *Cience of logic*, G. W.F. Hegel, trad. George Di Giovanni, Cambridge, Cambridge, 2010. Y las gafas contemporáneas pueden corresponder a las perspectivas que ofrecen, sobre Hegel, obras como *Lógica y existencia*, Jean Hyppolite, Herder, Madrid, 2005 y *La inquietud de lo negativo*, Jean Luc-Nancy, Arena, Madrid, 2005; y la perspectiva actual del otro filósofo puede hallarse en *Para leer la Metafísica de Aristóteles en el siglo XXI*, Teresa Oñate, Dykinson, Madrid, 2001. Estas obras y sus interpretaciones contemporáneas son meras referencias para identificar problemas o perspectivas retomadas en esta tesis sin ser ella un estudio exegético de las obras en las que tales problemas pueden ser rastreados; más que tratarse de decirlos o esclarecer términos empleados por uno u otro filósofo, se trata de hacer

*Lo que es*, debería ser entendido aquí como sinónimo contemporáneo de lo tradicionalmente llamado *ser*, pero que suele estar cargado de un peso teológico u ontoteológico<sup>2</sup> que aquí debe ser evitado. *Lo que es* también aparece determinado como ente: como Historia, como cosa, como vida, como ser vivo, como emoción, como sentido de percepción, como significación, como sentido, etcétera. Además eso que conforma *lo que es*, aquí es entendido como la misma idea de pensar la pluralidad de cosas o la existencia de lo que hay, no se trata del conjunto cuantitativo de cada cosa que existe o que podamos imaginar.<sup>3</sup>

Es posible afirmar que hay algo o que algo es. De este modo es como deberá entenderse *lo que es*, como la posibilidad de comprender sentido en lo que aparece, en lo que comprendemos, en lo que decimos, en lo que sentimos; podemos decir, y comprender lo que decimos de lo que hay, esta comprensión del sentido, o comprensión de las determinaciones de lo que hay, abarca y comprende más que cualquier lista (inagotable) de todo *lo que es*.

Ahora, empezar a pensar todo esto requiere un punto de partida, se puede comenzar a hablar de las determinaciones de *lo que es*, de los modos en los que se da, de qué es lo que determina o gracias a qué condiciones hay determinación. En este texto (que definitivamente *es* también *algo* determinado de entre *lo que es*, con

---

algo con lo propuesto por ellos, pensando esos problemas en conexión con temas que aquí se tratan: silencio musical.

<sup>2</sup> Entiéndase por este término un tipo de pensamiento que asume que hay algo que auténticamente *es*, ese *algo* suele ser llamado *ser* y también suele ser identificado con *dios*, esta identificación consistiría en eliminar la diferencia entre lo verdadero o real de *lo que es* y lo accidental, lo que aparece, lo que parece de un modo u otro, pero que no ofrece acceso auténtico a la realidad.

<sup>3</sup> A este respecto, sobre la posibilidad de pensar *lo que es* en términos de algo que es y no en términos utilitarios, Heidegger ofrece en un pequeño texto (raro por sucinto y claro) una exposición corta para la comprensión de esto en el apéndice a *Fenomenología y teología*, en *Hitos*, M. Heidegger, Alianza, Madrid, 2007, pp. 66-73.

determinaciones específicas, como dispositivo,<sup>4</sup> de primera instancia) el punto de partida se encuentra, a diferencia de varios textos canónicos de la filosofía<sup>5</sup>, en las determinaciones específicas y concretas, en puntos en donde varios elementos determinan alguna *cosa* que aparece como tal y no como otra.

El comienzo de este trabajo en particular está ubicado en un punto que podría ser cualquier otro, es decir, no se trata de dar preeminencia a un elemento y menor valor a otro. Por el contrario, el comienzo aquí, en el cuerpo del texto, pretende hacerse cercano al cuerpo que habitamos (el silencio audible en la música), esto es un gesto que procura señalar la falta de jerarquía en *lo que es*. Esta falta de jerarquía no es una indicación de la falta de causas en la naturaleza ni la falta de orden, sino que, por el contrario, lo perceptible carece de *un* sentido exclusivo y único; se trata de hacer a un lado la ingenuidad: no hay progreso lineal ni determinismo histórico, no hay una sola manera de explicar la realidad, no hay una cultura plenamente dominante ni seminal, no hay causa única de todo, etcétera.

Con lo anterior no se quiere sostener que entonces todo sea igualmente válido, sino que precisamente la posibilidad de la validez está dada por modos de comprende, más aún, la comprensión está dada por relaciones de muchos tipos: de poder, de semejanza, de diferencia, de género, de cultura, de semántica, etcétera. Todo esto para señalar que la meta de comenzar una tesis partiendo del ámbito de algo con tantas determinaciones como la vida cotidiana, implica que se pueda

---

<sup>4</sup> Cf. ¿Qué es un dispositivo?, Giorgio Agamben, en, *Sociológica*, año 26, no. 73, UNAM, pp. 249-254.

<sup>5</sup> Sólo por mencionar algunos, *Crítica de la razón pura* (Kant), *Metafísica* (Aristóteles) (que aunque no parte de lo determinado como ente concreto sí lo hace desde la pluralidad), y *La ciencia de la lógica* (Hegel), que si bien comienza por el punto más desarrollado del espíritu (la *lógica*, el pensamiento que piensa al pensamiento, no la conciencia que piensa su fenomenología), da por hecho haber comenzado la reflexión partiendo desde cualquier punto de su sistema cíclico, deseablemente desde lo más determinado y en menor grado del desarrollo del espíritu: la física y la naturaleza.

alcanzar, desde lo cotidiano, familiar y cercano, puntos mucho más simples pero abstractos en el pensamiento sobre el sentido de *lo que es*, es decir, reflexionando en torno a lo determinado y concreto, lograremos pensar acerca de lo que determina eso que aparece como determinado en lo cotidiano.

Solamente porque es posible percibir lo determinado, es posible captar lo determinante: lo determinado sólo aparece así porque algo lo determina y lo que posibilita las determinaciones sólo *es en* lo así determinado. Asumiendo este modo de comprender el sentido de *lo que es* en general es posible comprender que lo medular de la reflexión está dado en las relaciones, no en los términos que puedan relacionarse. Del mismo modo, podrá comprenderse que no importará comenzar a pensar *lo que es* partiendo de lo más determinado, ya que pueden alcanzarse (si se procede considerando siempre la relación) temas que pongan en cuestión presupuestos que se han considerado parte ineludible del canon en la tradición filosófica.

Partir de la presuposición de que las relaciones son las importantes y no los términos relacionados, conserva algo que pertenece al canon: la presuposición; la intención de esta introducción es evitar pasar por alto prejuicios, al anunciar cuáles son las cosas que presupone para decirlas y aparentar que no son presupuestos ya. Sin embargo, permanece el presupuesto de que la llamada tradición tiene presupuestos que esta tesis no comparte; no se trata de renegar de la tradición, sino de hacer más quedos los murmullos de algunos "*asistentes*" *al banquete de la filosofía*.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Entiéndase esta oración con dos intenciones. 1) Metafóricamente: los asistentes al banquete, en una mesa muy concurrida, hacen un ruido tal, que los discursos se hacen parloteos ininteligibles. 2) Irónicamente: ¿cuáles han sido los *asistentes* a cualquier otro banquete?, demuélase otro gran e incómodo presupuesto: la filosofía es diálogo transhistórico y atemporal, donde una noche hablamos con Sócrates y una mañana con Descartes.

De entre las voces que seguramente no formarían parte del discurso al que se inscribe o al que suscribe este texto, es la tradición que considera al lenguaje un código comunicativo lógico o estructural que cumple funciones constreñidas al ámbito antropológico, lógico, semántico o meramente estructural. Las voces que sí hacen resonar esta tesis, son las de quienes consideran al lenguaje como algo más que una pura herramienta comunicativa y que lo asume, por el contrario, como el modo en que podemos decirnos, el lenguaje en este sentido, nos habla o nos dice; es él lo que dota y posibilita el sentido y su comprensión en general. El lenguaje revela incluso cómo es determinado lo que comprendemos.<sup>7</sup>

Hay cosas que han sido problemas emblemáticos y recurrentes para el pensamiento filosófico y que obedecen al problema de la determinación de *lo que es*, algunos de esos problemas son las categorías. Las categorías han de ser comprendidas como las primeras determinaciones adjudicables a lo menos indeterminado pensable. Usualmente las categorías incluyen cantidad, cualidad y ubicación (temporal o espacial)<sup>8</sup> y son las primeras determinaciones pensables de lo que hay; sin embargo, pueden ser puestas en cuestión, es posible reflexionar en torno

---

<sup>7</sup> *El suplemento de la cópula*, de Jacques Derrida es un ejemplo de cómo el lenguaje cotidiano encierra problemas con lo que se topa el pensamiento cuando piensa cosas tan abstractas como la identidad entre sujeto y predicado. La ya mencionada *Metafísica* aristotélica comienza a reflexionar en varios momentos en términos de la pluralidad en que se dicen las categorías o las esencias, la introducción a *La ciencia de la lógica* de Hegel anuncia desde el principio que se trata de reflexionar en torno al *logos*, entendiéndolo como lenguaje y como pensamiento, etc.

<sup>8</sup> Diversas versiones de las categorías han sido propuestas según el tipo de pensamiento que históricamente se ha dado, algunas propuestas de categorías han sido formuladas como una lista completa, a veces como parte de un discurso, y no siempre aparecen las mencionadas arriba. Sólo para mencionar algunos filósofos que han propuesto algunas categorías, pueden contarse a Platón, Aristóteles, Spinoza, Kant, Hegel y [el llamado *primer*] Heidegger.

a ellas pensando primero las cosas más determinadas, para luego preguntar cómo determinan y posibilitan la determinación de *lo que es*.

El comienzo de la reflexión que aquí se sugiere, estará en lo cotidiano y se revelarán problemas más abstractos, quizá equivalentes a las categorías, pero que no perderán contacto con su punto de partida, esto es posible, como ya se anunció, porque hay relaciones entre lo determinado y lo determinante, el camino conducirá a lo determinante, a lo posibilitante del sentido en general, pero no podrá dejar de atenderse a lo determinado o posibilitado.

La conexión entre los términos no es una relación arbitraria sugerida por este trabajo, se trata de algo que dota de orden y de sentido a *lo que es*, desde el ámbito abstracto categorial hasta el ámbito más concreto y determinado. Esta conexión es la que conducirá el discurso a lo largo de todo el trabajo, de manera que habrá que comentar cuál es la relación que se captará en los tres capítulos que conforman la tesis. Esa relación conectiva está presente a lo largo de la exposición, desde lo más concreto hasta lo más abstracto, y es introducida a través de la noción de *límite*.

El límite entendido cotidianamente abrirá la comprensión ontológica de lo que el límite es. Este término más que un concepto definitorio (y por ello determinante) de *lo que es*, funciona como algo operativo, así como funciona en lo cotidiano y determinado de la vida: el límite lo es de las cosas que limita, se ubica tangencialmente en las cosas que colindan con él. De lo que se habla aquí es, entonces, de la relación que hay entre las cosas limitadas. La comprensión del límite encierra varias cosas, la relación, la identidad, la diferencia y la negatividad.

En primer lugar, la relación. Ésta ha sido ya parcialmente expuesta. Ser algo limitado implica que donde deja de ser ese algo, hay otra cosa; así, lo que señala, antes que la falta de su presencia en el resto de cosas limitadas, es la comunión con lo otro que lo rodea. Esta idea no debe conducir a creer que entonces todo está relacionado con todo porque el límite de algo lo conecte con *todo* lo demás, es decir,

con *cualquier* cosa. Si el tema en cuestión es el límite, entonces, se trata de que lo relacionado es lo colindante entre sí, lo limitado implica también lo limitante. Concluyendo: el límite de algo es necesariamente determinado porque determina delimitando, distinguiéndolo de otras posibles cosas externas a tal límite.

Esto conduce al segundo término vinculado con el límite, la identidad. En términos de identidad, el límite permite pensar que algo es sí mismo porque se distingue de lo otro en tanto que esto lo *delimita*. Cuando se entiende que la identidad no es autorreferente sino *alterorreferente*,<sup>9</sup> se está entendiendo la identidad desde el límite. Pensar en el límite significa pensar relacionadamente, es decir, no se trata de *concebir conceptos* que producen definiciones, sino de considerar la unión que no abarca ambas partes vinculadas, por el contrario, no es ninguna de las dos, sino su diferencia, su relación conectiva que no agota o reúne las partes en una suma o conjunto mayor.

Esta última idea, la de la falta de una *reunión* plena en una relación, es la diferencia, la distinción entre una cosa y otra es lo que dota de sentido la identidad de cada una. Y así llegamos al tercer término que el límite da para pensar, que es precisamente la diferencia. Ésta es resultado del límite pero no puede reducirse a él: el límite anuncia los términos que separa —como asintóticamente— pero no los incluye precisamente porque él es su distinción, su diferencia, que no es pura separación, sino la condición de que haya referencia vinculante. Reiterando, no se trata de afirmar que todo esté en todo, sino que referencialmente, hay referencialidad porque hay diferencia entre los elementos autorreferenciales e idénticos o idénticos-alterorreferenciales que se vinculan con lo que colindan.

---

<sup>9</sup> Es decir, la identidad es referencia a-sí y también referencia (por distinción) a lo *otro* (*alter*). De modo que la autorreferencia de algo, implica la (perdónese el fresco neologismo) *alterorreferencia* porque lo limitado está limitado por una frontera *colindante* con otra cosa, siendo precisamente la *linde* entre una y otra cosa lo que los distingue y posibilita su referencialidad.

Finalmente y en cuarto término, esto del límite, está estrechamente relacionado con la negatividad que encierra su principal cualidad: funcionar como asíntota. Lo central de la comprensión del límite es considerar siempre que él es lo que *no* pertenece a ninguno de los ámbitos que limita. Esta cualidad negativa de no-ser algo concreto, de alcanzar a ser señalado, pero no plenamente dicho, será ilustrado con este mismo texto.

El margen de este texto está en el contorno de estos párrafos, él define qué signos pertenecen a él y cuáles no. Es posible identificar el discurso que aquí discurre en su lectura porque está contenido por su margen, a su vez, lo que está más allá de su margen tiene sentido porque deja de ser parte del decir introductorio de una tesis de licenciatura. Igualmente, lo que permite distinguir el margen del texto es un espacio en blanco, libre de signos, que ha exigido acallar las voces de otros, no porque sea imprescindible eliminarlos, pero sí para distinguir qué *sí* pertenece a este discurso. No confundiremos este texto con una crónica periodística, ni creemos que esto es una receta para preparar albóndigas (al menos que lo leamos *muy* libre y *esquizofrénicamente*).

La posibilidad de distinguir qué pertenece al sentido de este discurso proviene de algo que *no* es texto *ni* discurso, corresponde a algo que *no* dicen las voces que este trabajo *no* suscriben. La posibilidad de distinguir el sentido de este texto está dado, en buena medida, por su margen; por el límite que *no* pertenece a discurso alguno<sup>10</sup>, sino que permite la comprensión de las diferencias, las relaciones, la identidad de sí mismo. Y todo esto (mire usted las *cursivas* de los dos últimos párrafos) sucede en un

---

<sup>10</sup> Es prescindible la receta para preparar albóndigas junto a este texto para comprender que esto no es tal cosa, no importa decir qué es o qué no es periodístico aquí, para saber la distinción entre una tesis y una crónica. No esperamos encontrar tesis académicas y filosóficas en un periódico (quizá incluso lo temamos), impreso en su papel delgado, grisáceo y con su tinta ensuciante. Y la diferencia entre el papel y el formato de la tesis y el periódico, ¿es una diferencia *discursiva* o *dispositiva*?

sentido negativo, distinguiendo y afirmando de qué se diferencia lo que aquí pretende hacer resonar un cierto modo del sentido del discurso acerca de *lo que es*.

Una vez ilustrado y hecho explícito el límite en este texto, valdrá plantear lo que se entiende por *sentido*. No se trata de un concepto (nótese la negación, que ha dejado de tener una connotación destructiva), sino de otro término de comprensión. El sentido sería en todo caso la comprensión, o lo que comprendemos cuando lo hacemos. De nuevo, la apuesta de este trabajo es hacer a un lado la ingenuidad que asumiría que *hay* sentidos igualmente válidos (comprensiones, perspectivas, cosmovisiones, etc.), que todos tienen el mismo derecho de dominio; así que, aceptar muchos modos del sentido y de acceder a él, sólo pretende hacer explícito que éste trabajo no tiene la última palabra ni puede decir que alguien no la tenga, en todo caso, se trata de perder la inocencia y de no creer que las cosas sólo son y podrán ser de *un* modo *único* e inamovible.

Una vez empañada la *noción* de sentido (pues *aclararla* podría significar imponer *un* modo específico, y aquí se trata de pensarlo y cuestionarlo como el modo en que aparece *lo que es* determinadamente), podrá comenzar a elucidarse en qué consiste este trabajo. Será importante considerar que el límite como relación aparecerá constantemente expresado de distintos modos a lo largo de la tesis, no se trata de ofrecer sinónimos sino de hacer resonar esta introductoria versión del límite en el cuerpo del trabajo.

Comenzará la tesis con un primer capítulo que podría ser colocada, o usualmente algunos miembros de la tradición colocarían, al final,<sup>11</sup> puesto que considera determinaciones específicas cuyo sentido depende de tantas relaciones que pierden, sólo a primera vista, su vínculo con las categorías o con las determinaciones

---

<sup>11</sup> Es un poco injusto sólo decir “la tradición”, baste mencionar tratados canónicos que comienzan, en el cuerpo de su texto, a decir, deducir, anunciar o enumerar de una u otra forma las categorías: *La crítica de la razón pura*, *La ciencia de la lógica*.

más *abarcantes* que pueden considerarse. Es decir, tradicionalmente, para decir cómo aparece *lo que es* determinado por categorías como *ubicación temporal* o *cantidad*, habría que comenzar por decir qué son y cómo operan *tiempo* y *cantidad*; sin embargo, aquí se trata de no perder el vínculo con lo determinado y empezar desde ahí, de modo que habrá que ver *tiempo* en algo cotidiano y familiar como escuchar a alguien hablar en un bar o en medio un concierto realizado en un estadio.

Hay que hacer una advertencia en este punto. Este trabajo carece de la intención de decir una cierta lista de categorías que expliquen el sentido de determinaciones específicas de *lo que es*; más bien, desde éstas se formulará una manera de *atacar* (como el percusionista al cuero), hacer resonar, vibrar y peligrar al modo en que se han comprendido las categorías o las determinaciones más abarcantes que modelan el modo de ser de lo que hay.

Hecha ya la advertencia. Por fin podrá hacerse sonar la voz más o menos propia (recuérdese que ella suena gracias al margen) de este texto. En el primer capítulo, con el afán de asumir que el comienzo de una reflexión en torno a *lo que es*, se describen con pretensiones fenomenológicas (como queriendo decir las cosas mismas) las mostraciones del silencio en dos ámbitos comunes, corrientes, cotidianos: la conversación y la música. Para darle más raigambre de determinación y cotidianidad, serán ubicadas dentro del ámbito de lo cultural y antropológico.

El primer capítulo ofrecerá una primera visión descriptiva que diga cómo aparece el silencio y qué efectos produce. La descripción será de lo general pero sin llegar a dar el paso hacia atrás necesario para poder mirar sin gafas demasiado humanas lo que aparece frente a él: será una visión antropológica la que muestre el silencio en la conversación y en la música. El primer acercamiento a lo que motiva la reflexión aquí, pretenderá ser libre de prejuicios, pero mostrará luego la dificultad de la empresa, porque no puede ser uno completamente ingenuo al mirar lo que tiene ante sí.

Una posible definición de *música* consistiría en sostener que “*se le dice* música a un conjunto de sonidos con una cualidad tímbrica, ordenados rítmica y armónicamente; donde la armonía es la relación que guardan tales sonidos según ciertas cualidades acústicas (frecuencia, amplitud...)”. Otra posible definición de *música* es, “la expresión de ciertos ritos y creencias espirituales, religiosas o tradicionales, pertenecientes a un grupo social determinado, en forma de sonidos, cantos y timbres emitidos por instrumentos...”.

Esta especie de definición, definida en este trabajo y que no quiere serlo, está sujeta a lo que *se le llama* música. Aquí mantenemos distancia y no aclaramos qué “*se diría*” que es música, porque preferimos mantenernos *al margen* (sobre él, mejor dicho), no para evitar el compromiso en este discurso, sino para hacer más abarcante lo que la música pueda ser: a eso que cualquiera puede decir que “*se llama*” o “*se le dice*” *música*, es lo que aquí comprenderemos como tal; de modo que no se deduzca de una definición enciclopédica, de los criterios de una u otra academia, o de una tradición histórica (o historicista), popular o culta. Evitar abrazar una de estas posibles definiciones, implica aceptar que todas ellas forman parte del discurso que indica “a qué *se le llama*” música, sin otorgarle exclusividad o prioridad a ninguna.

Para no decir demasiado sobre el primer capítulo, puede anunciarse que, intencionalmente se comienza la reflexión sin alejarse demasiado de las cosas como aparecen humanamente (es decir, cultural, antropomórfica o antropológicamente); el pensamiento que quiere reflexionar sobre tal aparición da pie a su desarrollo, en este trabajo, desde algo tan determinado que pierde de vista, sólo provisionalmente, la dirección y dimensión ontológica. La reflexión ganará terreno en el ámbito ontológico, una vez que hayan sido expuestas las mostraciones del silencio en términos cotidianos y antropológicos, lo ontológico por tanto no consistirá en decir las categorías que posibilitan el fenómeno silencioso sino que estará vilculdo a éste a través de la noción de límite.

Escuchar atentamente esa mostración de las determinaciones de *lo que es* será la misión del segundo capítulo, tomando de aquí y de allá algunas ideas y, sobre todo las maneras decirlas, (la dicción de las ideas) siendo estas maneras de decir, el contenido y la mostración del sentido. Claro que esto será sólo dicho, tal como aparece aquí, en la conclusión; pues el tercer capítulo conducirá las reflexiones del segundo, hacia la filosofía y su lectura hacia la música (considerando ésta algo *más* determinado que un discurso sobre ella, menos abstracto); y será el cierre de la tesis el que ofrezca unas cuantas notas indicativas sobre las posibilidades abiertas al pensamiento por el atento oído oyente del silencio, oyente a causa de la música.

Como anotación final se anuncian los *hipógrafes* que aparecerán en las secciones del trabajo que viene a continuación: en vez de colocar una cita o un fragmento al principio de cada parte de este trabajo (*epígrafes*), se colocan al final algunas líneas que harán resonar —ojalá— el discurso cifrado en numerosos párrafos. Antecediendo a los hipógrafes hay calderones, signos musicales que, en la notación contemporánea occidental de la música, indican la interpretación de una pausa, cuya duración (de la nota o de la cesión de las notas) queda a discreción del intérprete.



*Pesaban sobre mí no sólo mis sesenta años de vida individual física,  
sino más, mucho más que ellos; pesaban sobre mí  
siglos de una tradición recogidos  
en el más recóndito rincón de mi alma;  
pesaban sobre mí inefables  
recuerdos inconscientes de ultra-cuna.*

Miguel de Unamuno (en el prólogo de *Cómo se hace una novela*)

## I. Silencio conversacional y silencio musical

Para comenzar la reflexión en torno al silencio, este primer capítulo ofrece una perspectiva fenoménica del modo que aparece cotidianamente. Se trata de un acercamiento primero que aportará elementos para trabajar después desde una perspectiva menos acotada a lo que usualmente creemos que es el silencio. Se harán algunas comparaciones que podrán funcionar como acercamiento al silencio entendido como algo cotidiano y comprensible en términos de lo común y corriente de lo *vivable* en cualquier día.

Estas comparaciones de los silencios musical y conversacional son sólo puntos de partida para comenzar a comprender cómo es el silencio, para luego poder llevarlo al campo de la música. ¿Cómo pensar en torno al silencio musical? Por ahora, entiéndase vagamente esto de *musical*, es decir, sólo en términos de lo que cotidianamente comprendemos por música, esto ya fue mencionado en la introducción.

Sin decir definitivamente lo que es la música, en lo cotidiano hay cosas que calificaríamos de musicales, esto lo hacemos irreflexivamente todos los días, sin disertar sobre qué es música y que no, para hablar de ella; sin meditar sobre las condiciones que tendría que satisfacer algo para ser musical podemos decir y entender oraciones como “no me gusta esa música” o “¿qué tipo de música te gusta?”, e incluso, “a mí me gusta la música, por ejemplo...”. A través de estas expresiones y muchas otras, podemos darnos cuenta de que llamamos música a muchas posibles cosas y que comprendemos a qué nos referimos cuando hablamos del tema.

Cotidianamente, el silencio juega un papel muy importante, aunque inmediatamente parezca que no es así. Uno de los casos en que el silencio se muestra obviamente es el de la conversación. Hablar implica comunicar, escuchar y callar; si alguien habla incesantemente no tiene la oportunidad de ser comprendido. Más aún, hablar requiere pronunciar rítmica y enfáticamente, de manera que alguien que emite un discurso, calla por breves instantes para que su discurso sea comprensible.

Aunque estrictamente no *decimos* o pronunciamos al callar, podemos distinguir el silencio en la conversación y sus funciones. Quizá podrá verse un puente entre silencio conversacional y el ámbito de lo musical; una revisión del silencio conversacional y cotidiano podrá hacer resonar el silencio musical, para hacer su naturaleza. Así, tomando como pretexto la mostración del silencio en el habla, habrá posibilidad de percibir cómo aparece el silencio en la música.

De modo que en este capítulo se llevará a cabo una comparación constante entre el silencio de la conversación y el silencio musical. Este ejercicio ofrecerá un acercamiento a lo familiar de la conversación y sus silencios, así el silencio musical aparecerá como algo igualmente familiar, comprensible. Todo esto, recuérdese, dentro el ámbito de lo culturalmente comprensible como determinaciones específicas de *lo que es*: la posible charla entre dos amigos, entre dos personas cualesquiera, la posible experiencia del asistente a un concierto, a un bar, etc.

## 1. Antes de comenzar la conversación/Antes de comenzar la música

Empezar a platicar con otra persona implica el establecimiento de una interacción ordenada, a veces *romper el hielo* es más complicado cuando la comunicación está a punto de ser dirigida a alguien desconocido, o alguien que exige un modo preciso de hablar. En diferentes situaciones hay un silencio que hay que romper.

Al comenzar una charla, es tan evidente la interrupción del silencio entre dos personas, la necesidad de irrumpir en él, que tenemos un nombre para esa acción: *romper el hielo*. Es muy revelador revisar este gesto cultural: requerimos de interrumpir el silencio que consideramos *frío* para alcanzar algún grado de *calidez* conversacional.

Nótese que en el párrafo anterior, se habla de una importancia cultural, es en términos de nuestra vida cotidiana en los que solemos evadir el *frío* del silencio, no lo decimos así porque sea poéticamente bello, sino porque es un socialmente convencional captar frialdad, indiferencia, distancia en el silencio y que, precisamente por eso, la charla sea cálida, sin embargo, esto es algo que culturalmente vemos así.

Vivimos (al menos en la cosmopolita Ciudad de México) en un contexto ruidoso y lleno de charlas, consideramos fría, desatenta, distante la acción de permanecer en silencio y evitar la plática. Sin embargo, esto es un rasgo contextual propio, local, particular y lleno de matices. Para empezar, hay comunidades enteras en las que “inundar un encuentro con un turbión de frases incesantes para luchar contra el silencio no tendría una buena acogida”.<sup>12</sup>

Cabe aclarar, entonces, que no todos percibimos el silencio del mismo modo, ni siquiera percibimos del mismo modo el *mismo* silencio. Es decir, antes de iniciar

---

<sup>12</sup> David Le Breton, *El silencio. Aproximaciones*, Sequitur, Madrid, 2009, p. 33.

una conversación estamos a merced de quien la inicie, quién lo haga (uno mismo o el interlocutor) puede suscitar tranquilidad, ansiedad o alguna otra emoción. En la entrevista de trabajo, en la llamada telefónica esperada, sorpresiva o indeseada; en el bar intentando *ligar*, romper el silencio uno mismo o el otro significa una plática distinta y un silencio distinto; hay ruido en el bar, pero silencio entre interlocutores mudos.

Otro punto importante en el comienzo de la charla además del contexto circunstancial, es el modo en que empieza. Dependiendo del contexto cultural y específico de cada situación, irrumpe la charla sobre el silencio de maneras sutiles o abruptas. Hay veces en las que, luego de un largo viaje, por ejemplo, recibimos al recién llegado con abrazos, tal vez con lágrimas de contento y luego con la conversación, puede ser que comencemos inmediatamente la charla o que antes de hacerlo el silencio signifique ternura, sorpresa, tristeza, enfado, etcétera.<sup>13</sup>

Fue dicho que a partir del modo en que se muestra el silencio en la interacción humana, podríamos equipararla con modo en que aparece en el ámbito musical sin intenciones de definir ni delimitar éste de antemano, apegándonos a lo que comúnmente se diría que algo es música, podremos empezar a dilucidar cómo aparece el silencio antes de ella.

Así como ha sido ejemplificado el modo en que hay una cierta forma de silencio en circunstancias ruidosas, será ahora revisada la presencia del silencio en situaciones no evidentemente silenciosas, ahora en el ámbito de la música. Comencemos por los casos en que es más evidente el silencio y dirijámonos a los aparentemente más ruidosos.

En una pequeña sala de concierto aguarda el público atento, aparece el cuarteto de cuerdas, aplausos. Silencio apenas especulante, todos conocen el

---

<sup>13</sup> Cf. *Id.* pp. 21-23.

programa. Comienza la pieza, terminan los cuatro movimientos, entre los cuales hay sólo silencio. Más aplausos suenan al término de la obra completa.

En el caso de este tipo de música (cuyo nombre ahora no debería preocuparnos) el silencio es señal de respeto, reconocimiento y atención del público, así como de los músicos; ambos irrumpen en la silenciosa calma de la sala que, en casos raros, es signo de la emoción que despierta la visita de un solista, un director o una orquesta raramente vista en cierto contexto. La descripción de esta situación es poco detallada porque resulta más o menos evidente cómo el silencio precede la emisión sonora musical, pero no se trata de echar en menos este tipo de música o de situaciones.

Ahora pasemos a un caso en que el silencio es menos evidente. Un bar repleto de murmullos. Asistentes, meseros y músicos parlotean esperando el principio de la función. Una voz anuncia el pequeño combo, los músicos pasan al escenario, aplausos, gritos de ansiedad y celebración, silbidos. Los aplausos se apagan, comienzan algunas notas, los vaivenes de los músicos, resurgen los aplausos; todos contienen el aliento durante el solo que interpreta un músico mientras todos los demás en el bar callan, cuando los demás músicos retoman la pieza los otros miembros del combo, reaparecen los aplausos con los gritos antes contenidos.

En el caso del jazz (de nuevo, el nombre de esta música es sólo provisional), el silencio que precede la fonación de la música es menos evidente, un concierto de jazz considerado bueno por su público habitual es mucho más ruidoso que uno equivalentemente bueno en el ámbito del ejemplo del cuarteto. Sin embargo, hay algo de silencio justo antes del comienzo de la presentación.

Reconsideremos que el modo de invocar o evadir el silencio depende del contexto específico de cada mostración del mismo. Imaginemos que alguien pretende obtener una posterior cita con alguien que divisó en un bar, se acerca e intenta comenzar una charla, en el lugar pueden estar sonando muchas voces, quizá gritos,

tal vez haya música o un evento deportivo sonando escandalosamente; a pesar del ruido del lugar, el silencio entre estas dos personas puede ser patente, tenso, evidente, puede incluso tratarse del mismo lugar: donde el combo suena y dos potenciales compañeros emocionales se conocen.

Así suele suceder cuando se va a escuchar jazz, durante la música pueden haber cuchicheos, breves comentarios sobre la música, una petición a algún mesero, lo cual no implica menor atención de los escuchas o la ausencia de silencio durante *solos*, el silencio está presente en un modo y en un grado distintos al de la sala de concierto, pero evidentemente está ahí; así como sucede antes de comenzar la conversación, sucede antes de empezar la música.

En una conversación o en la música producida en un lugar ruidoso, puede haber un cierto *grado* de silencio en términos del anuncio del principio de ellas; hay un momento previo y silencioso que indica el comienzo ambas cosas. Hasta ahora, los ejemplos han mostrado cómo aparece el silencio en términos conversacionales y sobre todo en contextos musicales. Sin embargo, así como hay una forma de silencio en contextos ruidosos entre dos interlocutores mudos y que enuncian una charla, del mismo modo, hay un cierto grado de silencio en contextos ruidosos del ámbito musical.

Acorde con lo anterior, problematicemos, ¿durante un concierto de *rock duro*, de *metal pesado*, hay silencio? En este tipo de contextos el silencio es considerado indeseable, señal de una mala presentación, durante los solos, los saludos y el principio de las canciones debe escucharse ruido, bulla, gritos, silbidos, es terriblemente aburrido que no suceda así, es considerado por los concurrentes a este tipo de eventos una mala señal que indica ineficiencia de los músicos o falta de entusiasmo del público.

Sin embargo, los momentos de silencio más manifiesto están constituidos por los cuchicheos que pueden oírse entre los asistentes antes de que si quiera vaya a

comenzar. Usualmente estas presentaciones convocan a miles de personas, o a varios cientos, de manera que la llegada al lugar debe ser anticipada para instalarse en el sitio preferido. Durante ese periodo, antes de que empiece todo lo que la música convoca en este contexto, hay silencio, aunque predomine un cierto bullicio, es lo más callado que puede estar el lugar.

De cualquier forma, los momentos en los que la audiencia manifiesta estertóreos loores a los músicos no son continuos, de manera que una cierta forma de silencio aparece también al principio del concierto, hay expectación, gritos, las luces se apagan, todos esperan el primer estruendo y justo antes de que el ruido explote, durante esa breve espera bulliciosa, se concentra en cuchicheo volátil el silencio.

Este ejemplo de contexto musical puede parecer extraño, incluso podría decirse que, rigurosamente, no hay silencio plenamente hablando, pero sucede que éste, es análogo al silencio conversacional entre interlocutores que callan o que aún no comienzan a hablar en un contexto ruidoso. Lo importante en este punto es resaltar dos características relevantes del silencio *conversacio-musical*: *es gradual y contextual, es decir, es incompleto y distinto siempre.*



*Observa un silencio religioso que nada interrumpa;  
cruza humildemente tus manos sobre el pecho  
y dirige tu mirada hacia abajo.*

Conde de Lautréamont, (en *Los cantos de maldoror*,  
canto segundo, octava estrofa).

## 2. El silencio incómodo

Una peculiaridad de la interrupción de la charla es que puede producir un silencio incómodo, aunque éste puede ser producido de varias maneras e incomodar por cosas diferentes. Podría estar emparentado con el silencio anterior a la conversación porque a veces antes de empezar a hablar, es la incomodidad la que frena el habla. En otras ocasiones el silencio puede ser incómodo por la poca elocuencia, o puede ser incómodo para quien lo percibe y no porque dependa de un hablante, es decir, no es incómodo a causa del *emisor* del silencio.

Entender un discurso hablado significa comprender las palabras emitidas, sus sentidos y sus pausas; gracias a breves lapsos entre unas y otras, se distinguen entre sí las palabras, de no ser por esas pausas, por esas interrupciones, el sentido no podría ser comprendido. En sentido estricto, el silencio forma parte del sonido del habla. Sin embargo, puede ocurrir que el mismo silencio inherente a la conversación se convierta en un elemento nocivo para sí misma.

Los silencios incómodos suelen revelar algo que la plática no puede revelar o que incluso oculta; la falta de elocuencia, la desconfianza, la timidez, son reveladas silenciosamente entre hablantes. David Le Breton cita una conversación entre Charles Juliet y el pintor Bram Van Velde en la que a causa de la timidez, el diálogo sucede sólo cuando salen a dar un paseo y evitan las miradas, porque según Le Breton,

*En la conversación, el silencio si dura, es una forma de exteriorizar la intimidad. Cuando uno se calla pasa al primer plano su rostro, sus manos y expone su cuerpo a la indiscreción del otro, sin poder evitar su atención real o imaginaria.<sup>14</sup>*

---

<sup>14</sup> *Id.* p. 30.

El silencio implica, en el caso citado, una forma de intimidad, que puede resultar indiscreta o indeseable, porque estar en silencio puede significar confianza y familiaridad que no siempre podemos encontrar deseables con un interlocutor silencioso. En ciertas relaciones cercanas, entre amigos, parejas, o familiares cercanos y queridos, puede darse una interacción silenciosa en la que sea suficiente estar juntos sin hablar entre sí para sentirse bien. “La complicidad de la amistad o del amor, dispensa la necesidad de hablar siempre, y permite muchos momentos de abandono.”<sup>15</sup>

Pero el silencio no es siempre agradable por la cercanía que implica estar en compañía del mutismo de alguien. El silencio puede ser agradable por la distancia que puede crear entre las personas, en el transporte público, por ejemplo, se valora y agradece el mutismo de acompañantes extraños precisamente porque son extraños. A veces, en lugar de ser causado por una relación cercana, el silencio es una manera distante de interactuar, ya que la excesiva locuacidad de un desconocido puede incomodar o inquietar.<sup>16</sup>

Hasta ahora, el silencio incómodo ha sido presentado como resultado del tipo de relación que se establece entre hablantes y *callantes*, pero comúnmente el silencio incómodo suele estar vinculado con la idea de una incomodidad que puede suscitarse en un contexto cualquiera, independientemente de la relación entre quienes interactúan. Los ejemplos anteriores muestran los matices de la comodidad e incomodidad del silencio: el sentido del silencio es gradual y contextual, incompleto y distinto. No es sólo la risa fingida y el comentario sobre el clima lo que reanuda la conversación, a veces, no tiene que reanudarse y el silencio puede vivirse como complicidad, a veces una mirada muda puede indicar una continuidad comunicativa.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Id.* p. 31.

Ya se han mostrado algunas cualidades del silencio y la comodidad e incomodidad que suscita. Ahora cabe cuestionar ¿cuál es la relación entre silencio incómodo conversacional y el musical?, ¿hay algo que identifiquemos como silencio musical incómodo? Tal vez los silencios prolongados por fallas técnicas o errores de los músicos, o tal vez el silencio que suscite una acción imprudente del público, sean silencios incómodos; pero a éstos los consideramos más bien errores, anomalías, hechos raros.

Carecería de importancia decir que en la música hay silencios incómodos completamente equivalentes a los silencios incómodos en la conversación. Habrá que indagar un poco sobre lo que incomoda del mencionado tipo de silencio para equipararlo con ese tipo de incomodidad en el ámbito musical. Para empezar, hay que considerar qué entendemos por *incómodo*; considerando los ejemplos mencionados, parece que la falta de cercanía o confianza con las personas dota de sentido al silencio: dependiendo del tipo de vínculo y de su estrechez, las personas propician o evitan el silencio al interactuar.

Entonces, la confianza o cercanía entre hablantes indica la medida en que el silencio es o no deseado. Pero es necesario considerar que estas relaciones constituyen un contexto y más aún, que cualquier relación conversacional implica necesariamente un lugar y un momento. Puede decirse ahora a modo de provisional conclusión que son dos cosas las que determinan la incomodidad del silencio en la conversación, una es el vínculo entre hablantes, y la otra es el contexto conversacional. Pero poco antes quedó aclarado que la relación entre interlocutores es ya contexto. ¿Son en realidad dos cosas distintas las que determinan la comodidad o incomodidad del silencio?

Lo deseable o indeseable de un prolongado silencio en la conversación, podría ser visto como *síntoma* de un específico contexto determinado por el vínculo entre conversadores y por el momento y el lugar en que acontece. Las tres primeras líneas

de este párrafo repiten ideas ya repetidas, pero añaden una novedad, la noción de *síntoma*. Un síntoma muestra algo velado, hace evidente lo que permanece oculto y mediado por el fenómeno que lo anuncia. Si el silencio revela —al modo de un síntoma— un contexto esto implica que hay algo velado en ese contexto.

Eso velado en cada contexto está indeterminado, ya que si se tratara de *un origen* que propicie el silencio, entonces no estaría velado, sería algo evidente, detectable siempre; por otro lado, si algo determinado produjera en cada caso el silencio, eso sería una fuente y, ¿cuál es la fuente del silencio, su origen? El silencio carece de fuente precisamente porque él es la falta de emisión de sonido. Así que, en cada caso, el silencio es síntoma del contexto en el que surge, donde lo que dota de sentido deseable o indeseable al silencio mismo es algo indeterminado: no se trata de afirmar que el silencio es incómodo porque evidencia *algo*, sino que el silencio mismo es lo revelado, porque él adquiere diferentes interpretaciones.

Considerando esto último, pueden retomarse los ejemplos anteriores sobre contextos musicales para ilustrar cómo es que el silencio puede resultar cómodo o incómodo, y que tal *naturaleza*<sup>17</sup> de su fenómeno es un síntoma del contexto en el que sucede, además, ese contexto está permeado —en menor o en mayor medida— de silencio, que determina cuán deseable es su proclividad. En el caso ya mencionado del recital de jazz, hay un grado de silencio que indica el respeto del público, pero el mismo público silencioso puede convertirse en intimidador o en reprobador al ahorrarse el aplauso tras el solo del músico estelar.

---

<sup>17</sup> Sería imposible hablar de la *naturaleza* del silencio teniendo en cuenta que el sentido del silencio es múltiple, puede develar complicidad y desconfianza, amor y rencor, agrado y desagrado, incluso simultáneamente, en una charla, el silencio puede ser interpretado en modos opuestos por dos interlocutores. Ahora se entiende por *naturaleza* el modo de ser del silencio que se va construyendo en este capítulo.

Varias grabaciones emblemáticas de jazz fueron hechas en vivo, en ellas quedaron captados los gritos jubilosos de los asistentes al concierto, que forman parte de la música misma. Hay grabaciones en las que puede percibirse el tintineo de los cubos de hielo contra los vasos llenos de bebidas. Pero si encontramos una grabación de una sinfonía en la que se captó la tos de los asistentes, la escuchamos casi con desdén, esta especie de grabaciones, suelen ser hechas para oídos que exigen pulcritud de sonidos y profusión del silencio para la fonación de la música. En contraste, una grabación de *rock* en vivo, requiere gritos, silbidos y la yuxtaposición de voces del público y del cantante.

El silencio incómodo en la música puede ser entonces el silencio producido en desmedida<sup>18</sup> cuyo contexto musical específico exige. El contexto musical está determinado por el silencio mismo, por las exigencias y expectativas del oyente, del músico, y demás involucrados (meseros, transeúntes, curiosos, etc.), ya que el contexto puede ser de lo más variado e implica algún grado de silencio.

En vez de hallar una analogía directa entre el silencio incómodo de la conversación y el silencio que incomoda en un contexto musical particular, se ha distinguido que el sentido del silencio depende deseable sea, esto depende del tipo de interacción, es decir, del contexto, y el contexto mismo está determinado por el silencio que permite o propicia la conversación o la música.

El silencio no es incómodo por sí mismo, puede ser insoportable tanto el ruido ensordecedor como el silencio inquietante. Para hacer más amplio el ámbito del sentido del silencio conversacional, podría bastar un ejemplo. Un caso en que el silencio es indeseable es en el lugar de la ausencia: donde habitaba alguien amado

---

<sup>18</sup> Esto también se aplica para su opuesto, el ruido, sonidos indeseables; cualquiera de ambos incomodan, si aparecen en desmedida para la sensibilidad concreta de cada caso.

que ya no está; en esta circunstancia es muy difícil permanecer en silencio, lo *conjuramos* evadiéndolo con el ruido del televisor o del radio.<sup>19</sup>

Aun si no se está viviendo un duelo, el silencio puede hacer evidente la soledad que vivir con uno mismo implica. Un haikú japonés anónimo dice “ni cuando toso dejo de estar solo”. Así, cuando estamos en silencio nos persigue el diálogo con nosotros mismos, la falta de suficiencia que nos representamos, el vacío o el absurdo de la propia existencia.<sup>20</sup> Cuando falta algo o alguien, cuando eludimos solitariamente alguna emoción, el silencio incomoda porque deja sonar la falta o la emoción que invaden.

Esto es una manera más cercana al modo en que el silencio (o el ruido) es indeseable en el ámbito musical: puede ensordecer o enmudecer lo que queremos escuchar o lo que queremos acallar. Este último ejemplo es mencionado al final de este apartado precisamente porque no pertenece al ámbito de lo plenamente conversacional, pero muestra cómo el sentido del silencio es en realidad ambiguo y vago, abarca otros fenómenos pero aquí partimos de dos casos específicos.

Gracias a los casos atendidos en esta parte puede concluirse que el silencio es síntoma de sí mismo: no es la localización de su fuente de su origen, sino una señal del contexto en el que aparece, él es una relación: el conjunto de cosas que dotan de sentido un contexto específico. El silencio es síntoma de un aparecer que no descubre sino que se muestra, muestra a su aparición misma, donde adquiere sentido por y en su propio aparecer, casuística, concreta y momentáneamente.

Podrá revisarse ahora cómo es que el silencio constituye el contexto mismo de la conversación y de la música. Para esto, en la siguiente parte de este capítulo será

---

<sup>19</sup> Con respecto a la muerte, *cf.* David LeBreton *op. cit.*, El silencio y la muerte. El dolor pp. 182-185; con respecto a la huída del silencio interior con sonidos de fondo, *cf. id.*, Los ruidos pp.128-129.

<sup>20</sup> David Le Breton, *op. cit.* p. 118.

tratado el silencio como parte constitutiva de una conversación y cómo lo es también de la música.



*Nada.*

*La llama de la vela*

*ascendía como*

*aspirada por el inmenso silencio.*

Horacio Quiroga (en *La mancha hiptálmica*)

### 3. Silencio entre fonaciones y silencio enfático

Hay silencio antes de la conversación, alrededor de ella estableciendo un contexto específico, también hay silencio dentro de la conversación misma, es introducido en ella constante y necesariamente al hablar, de otro modo no habría comunicación ni sentido en las palabras emitidas. Ahora podremos comprender cómo es que el silencio comunica, dota de sentido y es inevitable al hablar.

Naturalmente, no pensamos inmediatamente en callar cuando pensamos en hablar, sin embargo, es muy sencillo comprender en qué sentido callamos al hablar: hacemos pausas entre palabras, respiramos, cedemos el turno de hablar, escuchamos, todo lo cual es equivalente a callar. Cuando hablamos no sólo emitimos sonidos o pronunciamos palabras, en buena medida, dejar de hacerlo forma parte de la misma acción. “La conversación se nutre de palabras y silencios. Cuando una persona se calla, no por eso deja de comunicar”<sup>21</sup>.

Los lapsos entre palabras y oraciones emitidas permiten que sean entendidas como partes de un discurso que, de aparecer sin esas pausas, serían incomprendidas; pero también explotan el sentido del discurso y hacen que lo comunicado no sólo venga del sonido. Un claro ejemplo de esto es el ya mencionado silencio incómodo: al término de la intervención de un interlocutor, un silencio prolongado puede provocar sentidos distintos, incluso opuestos, de la misma intervención en cuestión.

La necesidad de respirar y de recibir réplicas del escucha durante conversación, propicia la cesión del habla por momentos. Esta es una de las manifestaciones más evidentes del silencio en la conversación, aunque también suele aparecer como gesto mudo que enfatiza algo dicho o algo que no quiere decirse. “Equivalente hablado de la puntuación... los silencios separan las palabras, las

---

<sup>21</sup> Davis Le Breton, *op. cit.* p. 14.

frases y permiten al otro comprender.”<sup>22</sup> Pero así como no pronunciamos la coma “,” al leer, no pronunciamos muchos gestos que matizan lo que decimos; miradas, muecas, posturas, son signos silenciosos que acompañan el discurso.

“En realidad, la claridad semántica del lenguaje se asienta sobre este tejer de voz y silencio en *consonancia* con las normas del régimen cultural de la palabra propio de cada grupo social”<sup>23</sup>. Dentro de contextos conversacionales específicos, hay discursos cuyos signos adquieren sentido a través del tejido de palabra y silencio. El sentido que adquieren en cada caso viene dado por relaciones que aparecen en cada contexto, como fue dicho antes pero, ¿cómo aparecen esos sentidos durante la conversación?

*Ninguna significación preexiste al silencio, no encarna ninguna verdad absoluta capaz por sí misma de imponer una realidad incontestable...Angustia o júbilo contenido, pasos precavidos del asesino o caminar tranquilo de los enamorados, cólera o serenidad, indiferencia o escucha: la ambivalencia preside los destinos sociales del silencio. Su polisemia le hace destinatario de múltiples usos, y comprenderlo exige aperebirse de la situación en la que participa...el silencio no es una sustancia sino una relación*<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Id* p. 15, las cursivas aparecen aquí pero no en el original para resaltar la “consonancia” de lo sonoro y lo semántico en la comunicación lingüística; manténgase esto en cuenta, ya que en el siguiente capítulo esto será llamado *resonancia* y será fundamental para la comprensión del sentido de este trabajo.

<sup>24</sup> *Id.* p.57, una vez más las negritas aparecen exclusivamente en esta cita, no en su fuente y señalan quizá el punto central de todo este primer capítulo: **el silencio es relación, no sustancia.**

El silencio *dice* algo específico y distinto, porque siempre se muestra de un modo concreto y dice algo concreto cuyo sentido está dado por relaciones entre él y lo que le rodea, lo que lo establece —sin producirlo— durante la conversación, y más aún, en su aparecer mismo. El silencio es la relación misma de sentidos, de sonidos y sus ausencias; es la relación y no lo relacionado, por esto es que su sentido es siempre múltiple, plural, otro<sup>25</sup>: no es una parte del vínculo o la otra, sino lo que los vincula, siendo así ninguno de sus términos. Se trata de algo que no es estrictamente audible, pero sí comprensible.

*El silencio nunca es una realidad en sí misma, sino una relación: siempre se manifiesta, en la esfera de lo humano, como un elemento de su relación con el mundo.*

*El silencio no es sólo una cierta modalidad del sonido: es, antes que nada, una cierta modalidad del significado.*<sup>26</sup>

Con respecto a la última afirmación de la cita evadiremos discusiones semióticas y sutilezas lingüísticas que podrían traer las distinciones entre *significado* y *significante*, recurriremos a comprender que el silencio produce sentido, comprendiendo por éste algo medianamente vago.

Por ejemplo: el *sentido*, más que el *significado* del silencio de alguien interrogado o cuestionado, puede *revelar* (más que *significar*) ignorancia, culpa, incomprensión, mudez, afasia o alguna otra cosa. De esta manera, comprendemos amplia y vagamente *sentido*. Evitando sostener que el *significado* tiene que ver con el silencio, si se entiende que el *significado* del silencio corresponde a un espectro semántico específico.

---

<sup>25</sup> Aquí entiéndase *otro* como adjetivo, no como sustantivo (*otro, -a*).

<sup>26</sup> *Id.* p. 111.

Y todo esto ¿qué tiene que ver con el silencio musical? La respiración, la recuperación del aliento, los lapsos entre figuras, secciones, movimientos u obras enteras, las pausas súbitas en la interpretación, el uso de sordinas, la interpretación de calderones<sup>27</sup> y otros recursos musicales. Todo esto, pone a la escucha el silencio en la música de maneras similares en las que aparece durante conversación; es decir, ciertos elementos musicales son silenciosos y, así como en la conversación, producen sentidos diversos. Revisemos cada uno de los ejemplos citados en este párrafo para responder la pregunta con la que abre el mismo.

Al tocar instrumentos de aliento, el instrumentista emplea literalmente su aliento para interpretar la música que emite; no todos los instrumentos de *viento* requieren el mismo tipo de respiración, ni todos son de aliento (como el acordeón, el órgano, el bandoneón), pero sí requieren una forma de introducir aire en su mecanismo para emitir notas. Técnicamente, hay maneras de producir notas más largas de lo que la respiración orgánica permite, para eso se emplea la llamada *respiración circular*<sup>28</sup>.

El canto exige necesariamente pausas para recuperar el aliento y continuar con la emisión de la música. Sin embargo, así como es necesaria la respiración en los instrumentos de aliento y en el canto, muchas veces, hay un cierto sentido de

---

<sup>27</sup> "El signo llamado calderón, significa que una nota o *descanso* debe ser sostenida más que lo *usual* (a criterio del intérprete). Colocado sobre un compás, significa un *breve* silencio". *The Concise Oxford Dictionary of Music*, 3th. Ed. By Michael Kennedy, Oxford Press, London, 1980. La traducción y los subrayados son míos. Las palabras están resaltadas para hacer evidentes las condiciones contextuales y *silenciosas* de su interpretación y su uso. De hecho, la palabra inglesa y francesa empleada para nombrar el mismo signo de notación musical es *pause*, que indica la pausa que el intérprete hace, dicha pausa consiste en alargar una nota que puede significar fonar o callar. El signo en cuestión es .

<sup>28</sup> La respiración circular es una técnica empleada para continuar emitiendo sonido incluso al inhalar. Vid. <http://de.wikipedia.org/wiki/Zirkularatmung>.

respiración en la música, una manera de establecer un ritmo que permita al intérprete y al escucha recuperar el aliento. Así como sucede en la lectura de un texto escrito, o con la escucha de un discurso, sucede con la escucha musical: para comprender lo percibido, requerimos de comprender las partes, para lograr entender algo completamente.

Leer o escuchar oraciones demasiado largas, puede impedir su comprensión o exigir demasiado de quien las capta, así pasa con la música, un elemento que dure demasiado puede causar el olvido del resto de elementos musicales percibidos. Hay una cierta manera de recuperar el aliento en la conversación y en la música, un modo en que “el habla no se asfixie en un tropel de palabras [o sonidos]”, esta recuperación del aliento la ofrece el silencio.<sup>29</sup> Esta especie de respiración, de pausa silenciosa, dota de sentido las partes de la música: notas, figuras, movimientos, piezas.

El silencio, como en la conversación, hace comprensible la música y su sentido. Así como sucede en la conversación, el silencio musical tiene sentidos diversos, incluso simultáneamente opuestos si dos personas lo interpretan. El *mismo* silencio, durando el mismo lapso, puede interpretarse de distintas maneras, puede incluso usarse el silencio con varias intenciones.

Hasta ahora se ha establecido una analogía entre intérprete y escucha de la música, sin embargo, la analogía de la conversación también se aplica a la interacción entre músicos. Verónica Ituarte, intérprete y maestra de jazz, en un artículo sobre la gran cantante Sarah Vaughan, escribe sobre las dificultades, retos, bondades y bellas cualidades de la improvisación a dueto:

*Hacer dueto es de las cosas más difíciles en la música, pues se trata de una conversación inteligente y emotiva. Es un arte que se vuelve una*

---

<sup>29</sup> *Id.* p. 14.

*delicia cuando ambos participantes se tienen en cuenta todo el tiempo y, juntos, aprenden a respirar, percibir los espacios, los diálogos, los silencios y la comunión con la música.*<sup>30</sup>

La respiración permite interpretar y comprender la música, entendiéndola como la necesaria inclusión de pausas y fragmentaciones, es una manifestación silenciosa que la música, así como el lenguaje hablado, requiere ineludiblemente para dotar de sentido al emitir y al escuchar.

Así como puede comprenderse la habitación del silencio en un lugar, puede comprenderse el orden conversacional en la música: Danny Richmond, baterista, dijo en una entrevista, dijo en una entrevista que Charles Mingus, contrabajista y compositor, le dio su primera lección de batería al decirle, “tocas muy bien, pero lo haces como si gritaras, esto es como charlar, primero dices “hola”, contesto “hola”, luego preguntas “¿cómo estás?”, yo digo “bien, ¿y tú?; no entras a una habitación a hablar con alguien gritando “¡wham-bam-bam tam tom tam tam tam!”.<sup>31</sup>

Otro modo del uso del silencio en la música, es el de la dinámica. La dinámica es un término técnico<sup>32</sup> musical que se emplea para referirse al uso del volumen o intensidad de fonación como un recurso expresivo. Por ejemplo, interpretar correctamente, en una obra escrita, la acotación “*pianissimo*”, equivale a tocar el

---

<sup>30</sup> Verónica Ituarte, *Sarah Vaughan, huella vocal para la posteridad*, en *Musiclife*, año 6, no. 72.

<sup>31</sup> Esta entrevista está contenida en el documental sobre Charles Mingus, *The triumph of the underdog*, dir. Don McGlynn, 1999. Esta escena en particular está en Youtube, en la liga <http://www.youtube.com/watch?v=r967ZyR05f0>. Danny Richmond fue el baterista de Mingus durante muchos años, en vivo eran famosos por tener un gran sentido comunicacional y una conexión inusual, esto también se puede ver en la película.

<sup>32</sup> Dinámica es “la gradación de volumen en la música, es decir, *forte*, *piano*, *pianissimo*, *crescendo*, etc.” *The concise Oxford Dictionary of Music...*, *op. cit.* (La traducción es mía).

instrumento muy suavemente, a un volumen muy bajo, a veces, literalmente, apenas tocando la cuerda, la tecla<sup>33</sup> o la membrana<sup>34</sup> del instrumento.

En algunos casos, en estilos musicales que no siempre emplean referencias escritas y acotadas, como el *rock*, el uso de la dinámica es menos evidente, pero no por eso menos importante. A veces, en instrumentos eléctricos, puede controlarse el volumen del sonido a través de perillas que aumentan y disminuyen el volumen que captan las pastillas,<sup>35</sup> de manera que, por ejemplo, pueden rasgarse las cuerdas de una guitarra eléctrica con la perilla ajustada para no emitir sonido, y luego subir el volumen, produciendo el aumento de volumen de un sonido que en realidad está decayendo.

En este caso, el silencio, como disminución de volumen, va invadiendo poco a poco la emisión del sonido. En el párrafo anterior, con el ejemplo de la suavidad o la fuerza con la que se toca, sopla, rasga o percute un instrumento, sucede lo mismo, mientras que el *pianissimo* privilegia al silencio circundante al contexto musical para hacer patente su disminución de volumen, el *fortissimo* es patente por el grado de silencio que le antecede y le sucede al incremento de volumen de la música.

El empleo de sordinas<sup>36</sup>, por ejemplo, es una manera de introducir más silencio en la interpretación de una obra. Lejos de entenderse como la disminución

---

<sup>33</sup> En un piano.

<sup>34</sup> En un tambor.

<sup>35</sup> "Las pastillas son dispositivos que captan vibraciones mecánicas y las transforman en señales eléctricas de audio... son empleadas en instrumentos eléctricos, electroacústicos y acústicos...Suelen estar hechas con un imán envuelto por un alambre enrollado, a manera de una bobina...". Vid [http://en.wikipedia.org/wiki/Pickup\\_%28music\\_technology%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Pickup_%28music_technology%29).

<sup>36</sup> Son aditamentos que se colocan sobre el elemento vibrante del instrumento, sirven para mitigar la vibración, disminuyendo el volumen, suelen emplearse para ensayos y prácticas, aunque algunas veces la música exige su uso, ya que la cualidad del sonido se altera cuando una sordina modifica la

del volumen, puede considerarse una manera de aumentar el silencio audible en la interpretación musical.

Durante la confesión de un secreto, el volumen de la voz, la *dinámica* del habla, sería algo similar al *panissimo*, algo apenas audible que debería no ser escuchado ni confesado. Al hacer una exclamación de alegría o de enojo, el volumen de la voz es considerablemente más alto. Incluso al aprender un idioma, uno debe aprender a distinguir entre una afirmación, una pregunta y una exclamación atendiendo la entonación de la pronunciación. Estos son casos en los que el énfasis existe gracias a la cierta acentuación o atenuación del silencio en torno a la fonación de palabras.

Estas manifestaciones del silencio que aparecen durante la conversación y durante la música, las dotan de sentido. En ambas, sentido aparece a través de las relaciones entre los sonidos y los silencios. De la misma manera en que se introducen matices y énfasis en la conversación, sucede en la música; se produce el sentido del discurso conversacional y musical *a través* —que no *a causa*— de la aparición del silencio.

También se ha percibido el carácter relacional del silencio. Aparece y dota de sentido porque es una relación; primeramente el silencio es relación entre sonido y silencio, entre fuente de emisión y receptor, donde la fuente lo es del sonido, pero cuya cesión, patenta el silencio. Además de que el sentido es posibilitado por el continuo tejerse de silencio entre sonidos, el incremento y la disminución del volumen, los tipos de entonación, etcétera.

---

fonación natural de un instrumento. El término inglés para nombrar las sordinas es *mute*, al respecto, *vid.* [http://en.wikipedia.org/wiki/Mute\\_%28music%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Mute_%28music%29).



*Cuando dos personas conversan entre sí,  
siempre se encuentra un tercero:  
el silencio, que escucha.*

Max Picard (en *El mundo del silencio*)

## Epílogo

Hay una situación específica que propicia el silencio de un interlocutor, un contexto en el que es tan importante el habla comunicativo como el silencio escuchante y audible del otro: el psicoanálisis. En práctica psicoanalítica, el analista se mantiene en silencio activo, no procura eliminar la contaminación sonora del paciente, sino que calla para escuchar y captar mejor; más aún, el silencio del terapeuta induce a la elocución expresiva del analizado, es una apertura que invita al libre discurrir del otro.<sup>37</sup>

Además, el silencio en el análisis cumple al menos dos funciones, es un dispositivo que evoca el discurso del analizado y es también, un elemento del contenido del discurso: cuando el paciente calla está diciendo algo que el terapeuta

---

<sup>37</sup> David Le Breton, *op. cit.* p.98.

no debe dejar pasar, el silencio de su paciente está diciendo algo también, formando parte de su comunicación.<sup>38</sup>

¿Qué tiene que ver este par de párrafos con todo lo anterior? Poco y mucho. Este es un contexto tan específico que difícilmente podrá enmarcar circunstancias lo suficientemente amplias como para incluir dentro de su tipo conversaciones de otra naturaleza, entre colegas de trabajo o padres e hijos. Sin embargo, funciona como modelo ilustrativo de lo que el silencio hace: funge como dispositivo expresivo en el discurso y como gesto que invoca algo. Esto es lo que enriquece el capítulo anterior.

En la escucha musical el silencio funciona de una manera similar, el oyente cede (gradualmente, según el contexto) la función de fonante al productor del sonido musical y a través de sus silencios y de sus breves intervenciones, como lo hace el psicoanalista, logra evocar la fonación de la música y su continuidad. Del mismo modo, el oyente es capaz de interpretar el silencio, no como una falta de música, sino como parte de lo que el músico dice: cuando la música disminuye su volumen, en realidad introduce más silencio en ella.

Así, en el capítulo siguiente será reflexionada la escucha y lo que a partir de ella puede captarse (no pasivamente, sino resonando con el sonido, similarmente a como lo hace el analista) el sentido de lo fonado en los gestos silenciosos y captarse gestos en el silencio mismo.

Después de revisar estos vínculos entre música y conversación, se planteará la relación entre problemas filosóficos de la ontología y el modo en que el silencio aparece abriendo sentidos. Este primer capítulo no propone algo específico acerca de la música y su silencio, sólo enuncia las cualidades de éste con respecto a su similitud con la conversación; sin embargo, luego de equiparar la *naturaleza* del

---

<sup>38</sup> *Id.* p. 99.

silencio con posturas auditivas de la filosofía, será más fructífero revisar la mostración del silencio en la música.

Por ahora, las cualidades del silencio han sido mostradas con la exposición del modo en que se da en la conversación y en la música. A continuación se plantearán algunas propuestas filosóficas que tienen alguna relación con el modo de ser del silencio; finalmente, será expuesta, desde la música una postura acerca del silencio, haciendo patente en términos específicamente musicales lo que el silencio puede aportar a una reflexión filosófica, ofreciendo elementos para pensar musicalmente, partiendo de un elemento la constituye: el silencio.



*Mi mirada se quema en la piel del silencio.*

*El silencio parece un agujero  
perforado por una flecha en la ventana de papel.*

*Sólo el viento se queja cuando roza los bordes.*

Chang Soo Ko, *Silencio*.

## II. Elementos ontológicos para pensar el silencio

En esta parte del trabajo serán expuestas las herramientas que permitirán pensar las mostraciones del silencio del modo en que han sido mostradas en el capítulo anterior. Los ejemplos de antes han sido sólo una ilustración de la aparición del propio silencio en la conversación y en la música, sólo eso, han sido señalados algunos elementos inherentes a la naturaleza del silencio en general y parcialmente del silencio musical y conversacional.

Será en esta parte en donde las cualidades del silencio que han sido brevemente enumeradas anteriormente comenzarán a resonar dentro de una reflexión filosófica y ya no sólo como parte de un anuncio de su existencia. Esas cualidades del silencio son principalmente: la falta de fuente u origen, la ambigüedad o *polisemia* de su sentido y su condición contextual. Estas características están vinculadas con preguntas y problemas presentes en la reflexión específicamente ontológica, dicha relación será expuesta dentro de poco.

Para proceder adecuadamente al pensar el silencio y la música (el silencio *en/de* la música sería justo decir), primero será planteada la cuestión de la escucha, habrá que prestar oídos teórica y factualmente (evitemos decir *empíricamente*) al silencio, a la música y al silencio musical para captar en la resonancia de tal audición auténticos elementos que brinden una capacidad de atención —y ya no perspectiva, que es algo visual— y pensar auditivamente.

## 1. Escuchar

Para aproximarnos al silencio, entendiéndolo como algo que pertenece al ámbito de lo sonoro, escuchar será imprescindible. En lugar de decir a través de un mero discurso escrito, el esfuerzo de pensar con nociones auditivas exige una reflexión en torno a la escucha, una reflexión sensible respecto a lo que el oír atentamente implica.

El modelo de la reflexión atenta a la escucha será tomado aquí de la propuesta hecha por Jean-Luc Nancy, quien para pensar la escucha, dota a su lector de giros sensibles o interpretativos (giros de la oreja, ya no de la perspectiva) con los siguientes movimientos: *resonancia*, *sujeto* y *música* donde estas palabras están más allá (sería mejor decir *más acá*) de la tradicional manera de comprenderlas o usarlas: *resonancia* no es un mero fenómeno acústico; el *sujeto*, más que ser sujeto (entendido como *sujetado*) o moldeado por un contexto, un discurso, una identidad o una conciencia, es abierto por el ataque<sup>39</sup> de la resonancia y, finalmente, *música* es comprendida según la escucha misma, no según definiciones hechas según tradiciones o disciplinas.

Estos tres movimientos en torno a lo que se comprende comúnmente por escuchar abren un sentido muy distinto al que normalmente les damos a tales términos, especialmente, el *sentido* es reelaborado por el filósofo ya mencionado, y lo es a partir del cambio en el entender esas tres palabras mencionadas poco antes. Cabe

---

<sup>39</sup> Ataque en sentido musical de emisión de un sonido y en el sentido médico de un acceso de sí, ataque que permite el acceso al sujeto, entendiendo acceso también como el acceder a sí y como el padecerse a sí, el sujeto. Cf. Jean-Luc Nancy, *A la escucha*, Amorrortu, Madrid, 2007, pp. 25, 47.

mencionar que la obra mencionada no es sistemática ni pretende serlo, pero por razones de claridad, ella aparece aquí esquematizada y medianamente sistematizada.

Acudamos entonces al trabajo de Nancy. Sujeto, música y resonancia son entendidas de manera distinta y, según este cambio, el sentido deja de ser lo que comúnmente entendemos como tal, llegando a ser algo que no determina la naturaleza de las cosas o su esencia; por ejemplo, el *sentido* de un discurso no estará más en su contenido proposicional meramente discursivo y lógico, sino en su audición, en su exclamación, en su sonido y en el timbre de sus sonidos. Después de revisar este esfuerzo por reinterpretar las cosas resonantemente, ellas tendrán sentido porque resuenan y no (única o prioritariamente) porque tienen un significado en su contenido.

Ahora será cumplida la mencionada intención de esquematizar lo que propone Nancy en su trabajo, este esquema comenzará por la exposición en torno a su modo de entender la resonancia, en torno a la cual reverberan los otros términos que emplea. Primero, hay que *entender* el proceder. Este giro en el pensamiento que solicita el filósofo a sus lectores (a quienes les exige ser también escuchas), es abierto por un juego de fonético de palabras: en francés *entender* y *tender el oído* comparten su fonema *entendre*<sup>40</sup>.

Si *entender* es simultáneamente lo que compete al entendimiento y también a prestar atención con el oído, será igualmente importante el sonido como el contenido del mensaje para comprender el sentido de lo que captamos. Escuchar, según lo anterior, tiene entonces un sentido allende la pura percepción, se trata de un *sentido* auditivo y ontológico, por esto tiene lugar la pregunta: “¿qué es un ser entregado a la escucha, formado por ella o en ella que escucha con todo su ser?”<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Cf. Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, nota del traductor 1 en p. 11.

<sup>41</sup> Jean-Luc Nancy, *op. cit.* p. 19.

Así, entender según la escucha implica hallar el sentido de lo percibido en su sonido y no en el contenido de un posible mensaje; no será más el entendimiento exclusivamente racional lo que dote de sentido —semántico, por ejemplo, en el caso de las palabras— sino la remisión del sonido, que es lo dicho: la resonancia que se produce al sonar el sonido, que va y viene en el espacio con eco o sin él.

¿Cómo podemos comprender el sentido que no está dado por un ámbito lingüístico? Si consideramos solamente los elementos sonoros de lo que puede tener sentido, ¿de dónde viene su posibilidad de entendimiento?, ¿de algo *más allá* de lo discursivo, de algo allende la lógica o el *logos*? Habrá que aceptar que lo sonoro carece de lógica, no pertenece al ámbito del *logos*, porque es pura vibración. Sin embargo, considerando la vibración como tal puede comprenderse que ella posibilita el surgimiento del sentido mismo.<sup>42</sup>

Antes fue comentado que el sentido pleno del silencio en realidad es una relación entre su aparición y su contexto. Pues bien, el contexto de sonoro es delimitado, inaugurado por el sonido mismo (el cual implica gradualmente el silencio: no hay sonido ni silencio plenos). La perturbación de un medio físico produce las ondas vibratorias que integran el sonido, esa perturbación ondulatoria va y viene, traza direcciones, su eco enmarca espacios y simultáneamente ofrece una modo temporal de percepción. Lo que tarda en venir al oído lo que suena indican la amplitud de un espacio y sus condiciones acústicas y precisamente *lo que tarda*, es el tiempo inaugurado sonoramente.

El sonido abre la posibilidad misma del sentido porque coloca al propio receptor y al emisor dentro del espacio que resuena, estrictamente, el espacio es la resonancia —infinita remisión reverberante del sonido que va y viene. Más aún, la resonancia abre *su* espacio y *su* tiempo, los inaugura haciendo vibrar y sonar lo que

---

<sup>42</sup> *Ib.* p. 18.

dentro de su ámbito tempo-espacial se halla. Entonces, fuente y receptor de la resonancia resuenan igualmente, lo que produce el ataque que emite sonido es atacado por el mismo sonido.<sup>43</sup>

La identificación de un lugar se da en buena medida por los sonidos emitidos en dicho espacio, la distinción entre ruidos extraños y sonidos familiares es posible precisamente por una relación que se establece con eso que se capta en la resonancia de tales vibraciones, esa relación es suscitada en el receptor de los sonidos. Una de las emisiones más familiares del receptor, es la voz, siendo, la propia, la más cercana, la más familiar, la que abre un espacio como espacio propio. Continuemos la reflexión en torno al receptor sonoro, caracterizado por el espacio que la resonancia abre y la posibilidad de ser simultáneamente receptor y emisor de ese espacio sonoro.

La voz representa lo que el decir intencional, consciente e identitario, dice. Sin embargo, escuchar la voz sin los ripsos de la intencionalidad de un sujeto que tiene intenciones de significar, le concederá un carácter plenamente sonoro a su voz, abriendo así su sentido ya no lógico, sino audible: un sentido que permite acceder (padecer el acceso de sí y acceder a sí) a la mera resonancia de la voz. Si hay algo dicho que no pertenece al ámbito semántico ni intencional en el habla, eso pertenece sólo al sonido que es la voz misma.

La voz, siendo uno más entre los sonidos que *localizan* (o dotan de un lugar, de una localidad) y *ritman* (o dotan de tiempo) al receptor, permiten así concebir una versión distinta de *sujeto*, que abre su propia espacio-temporalidad abriéndose a sí mismo, emitiendo y captando su resonancia. Así, la escucha que atiende a la resonancia de los sonidos, podrá captar lo que suena en tanto que sonoro, abriendo

---

<sup>43</sup> "En la resonancia están la fuente y su recepción...el único 'sujeto' que hay... es el que resuena", *Ibid.* p.62, también cf. pp. 46-47.

en ese escuchar, gracias al ataque que el vibrar propio produce, el espacio y el tiempo de un sujeto que ya no es una conciencia intencional sino lo que se abre a sí mismo atacado por/desde sí.<sup>44</sup> Considerando todo esto, el sujeto de la escucha ya no será un sujeto en el sentido tradicional de la palabra, sino que será la forma misma de la relación consigo, fuente y receptor simultáneamente.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> *Ibid.* pp. 25, 56.

<sup>45</sup> Sería conveniente hacer una anotación sobre el tiempo. Un discurso sobre el tiempo debe permanecer marginal porque la discusión en este trabajo está ubicada en torno al silencio como algo sonoro, no como un término abstracto. El tiempo y su dilucidación reflexiva, haría virar la trayectoria de esta empresa, por eso es mejor sugerir aquí una posible ramificación.

El tiempo, comprendido musicalmente, es ritmo. El ritmo musical es en realidad la breve permanencia en la memoria de algo apenas sucedido y la expectativa de lo que vendrá. En términos de la conciencia perceptiva al ritmo, es difícil pensar que ella sería algo tendido intencionalmente hacia lo exterior que la afecta, más bien estaría abierta, por todos lados, atenta a lo próximo (no contiguo) a llegar, sin esperar específicamente algo, sino haciéndolo con franca apertura.

La conciencia haría de la comprensión del entorno y de sí misma una sola: estaría al tanto de sí porque podría recordar y esperar algo sólo gracias a indicios ritmados en ella y por ella. Es decir, sólo en esa conciencia hay lo que permanece de lo ya pasado y sólo ella relaciona lo permanente con lo adveniente que sucede después.

Esta *conciencia* podría ser llamada *duración*, término que emplea Bergson para hablar de la realidad comprendida como tiempo, lo físico espacial es sólo extenso, no dura, no hay tiempo en ello, de modo que la única manera de concebir el tiempo es como duración, no como extensión física, sino como una realidad que permanece y viene en la memoria. El mismo Bergson ofrece muchos ejemplos musicales de cómo comprender la *duración*: las campanadas pueden ser concatenadas por la memoria que las recuerda y capta una cierta uniformidad entre los sonidos de su teñir.

Lo que puede hacerse con la introducción del término *duración* en la discusión del tiempo, es muy basto, puede hacerse una comprensión auditiva del tiempo, en vez de hacerlo en términos del tacto o de la vista (como el cambio de posición de un cuerpo, como conciencia perceptiva que mira el cambio en lo mutable de la realidad); podría hacerse toda una reinterpretación de lo temporal en términos de ritmo, sin que esto implique uniformidad establecida o reguladora, sino apertura de lo próximo a

Continuando con estas ideas, la voz es también sonido. Hay algo en la voz que *no quiere* decir algo, hay algo en la voz que no es mensaje cifrado por el orden simbólico y convencional establecido entre hablantes. El sonido mismo, la vibración gutural y lingual, los ruidos articulados con los músculos y el aire exhalado son interpretados convencionalmente; pero la voz, ese sonido que interpretamos, antes que *querer decir*, sólo es emisión de sonido; de alguna manera, eso que dice las significaciones es el mero sonido interpretado. La emisión vocal *sin querer decir*, es una mera exclamación que acompaña toda emisión intencional de un discurso; por ejemplo, el gemido sexual y la queja doliente no pretenden nada, sólo suenan en una garganta, de la misma manera que siempre suena la garganta al decir la verdad, al decir el ser, al decir la ley, etcétera.<sup>46</sup>

La voz, que contiene y envía el sentido de lo que un sujeto intencional quiere decir, es ella misma sonido, vibración o resonancia que remite infinitamente de ida y vuelta al emisor que es también receptor del sonido que envía haciéndose vibrar al hacerlo, y captándose, a través de la resonancia que lo remite, a sí mismo. Es la voz el elemento que abre, junto con todos los demás sonidos, al sujeto cuyo espacio y tiempo son vibrados y ritmados siempre y sólo por la resonancia.<sup>47</sup>

---

sucedier y una conciencia resonante de lo ya acontecido. Todo esto, en términos de tiempo de la conciencia, podría abrir un modo distinto de concebir el sentido de lo humano, quizá en términos de Historia, podría ayudar a pensar las síncopas, las pausas, los acentos, las tensiones y resoluciones (consonantes y disonantes) armónicas, en vez de la continuidad, la circularidad, la evolución, la guerra y la paz, etc.

Todos estos son apuntes que requerirían mucho más amplio desarrollo, por ahora es suficiente señalar el alcance que podría significar seguir esa línea de investigación. Con respecto al trabajo de Bergson, cf. De la multiplicidad de los estados de conciencia. La idea de duración, en *Ensayo de los datos inmediatos de la conciencia*.

<sup>46</sup> Cf. *Ibid.* pp. 56-60.

<sup>47</sup> *Ibid.* pp. 57-59

Si se pretende encontrar resabios de un sujeto plenamente intencional —cuya realidad externa es ajena y distinta de la interna en sentido tiempo-espacial y ontológico— al pensar *lo que es* según esta concepción de la escucha, el elemento en apariencia más útil para defender esa intencionalidad sería la voz. Pero entendiendo la voz como sonido y no como la revelación de una conciencia distinta y ajena a lo otro, sino más bien como un sonido, igual a cualquier otro, sonido que vibra y resuena entre el resto de sonoridades, entonces la voz no es sinónimo de conciencia y de claridad de sentido, sino de espacialidad abierta e inaugurada por el sonar *vocal*, espacio ocupado y resonado por un receptor y emisor que simultáneamente se dice y se escucha en su voz, en su fonar.<sup>48</sup>

Acorde con todo lo anterior, será sensato concluir que escuchar exige atender al sonido, a la resonancia que reverbera como mero ir y venir que abre un espacio y tiempo de suyo y que la recepción-emisión que de ella hace es la remisión al sí mismo, no al *yo* mismo, sino a una relación de/con sí.<sup>49</sup> Escuchar, de acuerdo con lo anterior es prestar oídos al sonido en tanto que sonido, es decir, escuchar la resonancia hallando el sentido en el resonar y no en la promesa de sentido *lógico*, o proveniente del *logos*.

La palabra que dice, al ser pronunciada, es resonancia que no quiere ni puede *decir algo*, ella abre la posibilidad misma del sentido de lo que se escucha. La pura resonancia, la reverberación, es lo que *no dice* la palabra al sonar<sup>50</sup>, es su puro sonido, sin su semántica ni su gramática. Hay una forma de lo *no dicho* en el decir a la que le atribuimos una mayor carga de sentido: la resonancia, la que no tiene sentido según

---

<sup>48</sup> *Ibid.* p. 62.

<sup>49</sup> *Ibid.* p. 25.

<sup>50</sup> Aquí es preciso aclarar que puede tratarse de una palabra que es mero sonido o resonancia, como puede tratarse de un ruido cualquiera que articulamos auditivamente (al emitir y al captar) como un sonido familiar, raro, agradable, angustiante, etcétera.

el *logos*, es la que dota sentido al *logos* mismo, a través de ella se emite y transmite el mensaje que éste produce y que el sonido de la palabra hablada permite comprender.

Eso *no dicho* emitido al decir tiene una cualidad silenciosa que pertenece al ámbito de lo sonoro mismo. Y esa cierta cualidad silenciosa se manifiesta del mismo modo en que se manifiesta el silencio en general: sin un sentido preciso, en todo caso, posibilitando el sentido mismo o la posibilidad del *decir algo*, del *decir intencionalmente*. Es ahora que puede comenzar a observarse una señal que apunta a algo más en el propio fenómeno del silencio: en tal mostración está implícita la posibilidad misma del sentido en general, si es considerado desde la escucha.

Uno de los ámbitos en los que Nancy sugiere que puede captarse con mayor claridad la resonancia, como la forma de la remisión de sí que posibilita la escucha, es el de la música. Ya que el ejercicio de la escucha que atiende a la música es en realidad la acción de oír sonidos escuchando su sonoridad; es decir, redundantemente, se trata de recibir la resonancia resonando, reverberando con ella y en ella, sin pretensiones de captar otra cosa que la remisión que ella es. “La escucha está tendida hacia un sentido más allá del sonido. En [...] el caso de la música el sentido se propone a la auscultación directamente en el sonido [...] el sentido tiende a convertirse en sonido.”<sup>51</sup>

El ámbito de la escucha musical implica una transmisión de *contenidos* que no llegan ni son enviados de acuerdo una suerte de *mímesis* que refiere a otra cosa (como lo hace la semántica del lenguaje hablado u onomatopéyico), en vez de referir a algo allende ella misma, la música transmite gracias a la *métexis*: contagiando, remitiendo a sí misma: una nota que remite a otra y a otra y a otra, como podría comprenderse en la sintaxis más que en la semántica. Se trataría de escuchar

---

<sup>51</sup> *Ibid.* p. 19.

“lo sintáctico sin semántica (en el límite como si las conjunciones no tuvieran semantema...) [y] propondría una manera de sustracción del estrato direccional y secuencial del lenguaje, separado de toda significación. Ya no sería lenguaje[...] sino aquello que, en él, no le pertenece menos esencialmente que lo semántico [...] El sentido, si lo hay cuando lo hay, nunca es neutro, incoloro o áfono...”<sup>52</sup>

Es en este sentido en que la música propicia la advertencia de su evocación a sí misma, es ella misma pura fonación que no pretende decir intencional ni semánticamente. Ella es como las exclamaciones que no pretenden decir nada, igual que no quieren decir nada el gimoteo, el grito inarticulado, el sollozo, que también los interpretamos, pero no los decimos, sino que sólo emitimos y no remiten a nada, sino a sí mismas, a su ruidosa expresión. Además, que la música se evoque a sí misma, tiene otra consecuencia: no se trata de que se afirme a sí misma siempre igual o sólo a sí misma como algo pleno y completo, inmóvil o eterno, sino que “Anticipa su llegada y retiene su partida, mientras se mantiene suspendida y tensa entre ambas: tiempo y sonoridad, sonoridad como tiempo y como sentido”.<sup>53</sup>

Para ahondar en esta abertura del sentido inaugurada por la escucha musical, se puede elaborar una diferenciación entre *fenómeno visual* y *evocación sonora*, donde el fenómeno se manifiesta en tanto que visible, iluminado por una luz que lo muestra y que lo define (semánticamente, continuando lo dicho antes), mientras que por otro lado, lo sonoro tendría un carácter evocativo; de manera que al escuchar música, precisamente la sonoridad estaría vinculada con la tensión que implica su partida y

---

<sup>52</sup> *Ibid.* p. 71.

<sup>53</sup> *Ibid.* p. 44.

llegada contemporáneas, más que simultáneas, como es simultánea la presencia física y la visión de lo iluminado.

Si la meta de esta reflexión es pensar *lo que es* comprendido como sonoro, abierto por la escucha, entonces habrá que considerarse nuevamente que el sentido que abre la resonancia es accesible especialmente desde la escucha musical. Recordando esta meta, podrá reconsiderarse lo siguiente: la escucha de la música implica alcanzar a entender *lo que es* según las posibilidades de captar el sentido como sonoridad. Del mismo modo, esta sonoridad está vinculada al silencio, no sólo porque ambos permanezcan al ámbito de lo sonoro, sino porque uno posibilita al otro: ambos son despliegue de la posibilidad de sentido en general.

La música, antes fue dicho, no es estrictamente un fenómeno sino una evocación a y desde sí. Así mismo, el silencio en el que *irrumpe* la música (y dentro de ella, cabe decir, hay mucho de silencioso: de *no dicho*) existe una cierta continuidad o penetración mutua, así como en el capítulo anterior fue dicho que en la música la fonación requiere y echa mano del silencio. Ambas cosas dan lugar al sentido, ambos, además, aparecen en tensión: ella partiendo en su llegada, él abriendo sentidos sin ser él uno de ellos.

Lo que más y mejor los caracteriza es esa cualidad de diferir. Ambos se refieren mutuamente porque son distintos entre sí, ambos se distinguen entre sí porque difieren entre ellos, del mismo modo que cada uno es siempre diferente de sí mismo, “pues él, el que difiere, es indiferente a la identidad y a la diferencia. El silencio, en efecto, debe *entenderse* aquí no sólo como una privación, sino como una disposición de resonancia [...] como cuando, en una condición de silencio perfecto, uno oye resonar su propio cuerpo, su aliento, su corazón y toda su caverna.”<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> *Ibid.* p 45.

El silencio está entonces en la escucha de la resonancia *qua* resonancia, tal escucha es equivalente a la escucha musical: la escucha atendiendo a la música, capta lo *no dicho*, lo que es puramente fonado y que contagia antes de que *quiera decir*. El cómo contagia y el cómo remite a la forma de sí y a los otros elementos que la música misma compone y de los que está compuesta, están mostrados en la manifestación del silencio (expuesta en el capítulo anterior) y también en las sutiles diferencias que la remisión entre elementos resonantes representa.

“El sentido se abre en el silencio. No se trata, empero, de conducir al silencio como al misterio de lo sonoro, a la sublimidad inefable siempre atribuida con demasiada rapidez a lo musical para hacer oír en ello un sentido absoluto [...] Se trata [...] de *escuchar* ese silencio del sentido [...] La escucha tiene que examinarse en [...] lo más apretado de su tensión, acaso haya que decir que su tensión es ya sentido, desde los ruidos y gritos que señalan al animal, el peligro o el sexo hasta la escucha analítica...

La escucha musical quiere decir, a fin de cuentas, la música misma, la música que ante todo, *se escucha*, sea escrita o no [...] está hecha para ser escuchada, pero es ante todo, en sí, escucha de sí.”<sup>55</sup>

En este punto alcanza a notarse una relación entre la manifestación del silencio y la manifestación silenciosa del sentido, es decir, la escucha musical: el silencio aparece difiriendo cada vez de sí y de entre las manifestaciones sonoras en que emerge, del mismo modo, la escucha musical es atención a los sentidos de lo sonoro mismo, sentido que pertenece a la resonancia como la remisión (que en la música es sólo remisión a sí misma) sonora que posibilita el sentido; y recuérdese que

---

<sup>55</sup> *Ibid.* p. 54-55.

el silencio también posibilita el sonido: música y silencio se distinguen entre sí difiriendo mutuamente entre sí y ambos consigo mismos.

Recapitulando lo anterior, un sucinto resumen evoca los tres movimientos auriculares en un solo giro, el de la cabeza que hace apuntar los oídos hacia la reflexión filosófica, desviando la mirada hacia otro punto, uniendo los párpados tal vez (en sentido vertical, no horizontal, se entiende). Escuchar significa oír atentamente, poner atención a lo que el oído capta, lo que se escucha, antes que ser algo cifrado según un orden lingüístico o una convención o una simbolización, es resonancia solamente; la resonancia, dada su cualidad vibrante sonora, abre tiempo y espacio al ir y venir en un lugar, ritmando y vibrando: abriendo tiempo y espacio. La resonancia es la condición de la posibilidad del sentido comprensible en el sonido todo.

La posibilidad de captar sentido está en el receptor, cuya realidad para sí mismo y conciencia de sí mismo no son otra cosa que su propio resonar; si consideramos al receptor sonoro sólo como tal, su captación de sí está dada por la captación de su voz, que antes de ser sentido, discurso, significado, es pura resonancia; su voz, es la posibilidad de su apercepción y ella es solamente resonancia, condición de posibilidad de la apertura del sentido en el tiempo y el espacio: ya no es un sujeto ajeno a lo externo y cierto de sí, es un escucha que se emite y se percibe resonando, como percibe el espacio en que se ubica y el tiempo durante el que ocurre su resonar.

Escuchar la resonancia por ella misma es la auténtica escucha y en eso consiste la escucha musical, el motivo de la música es ella misma, la transmisión y emisión de su resonar sin otro fin que el hacerse sonar y percibir. La música, entonces, abre espacio y tiempo porque ella se tiene a sí misma como fin: escuchar música es escuchar algo que se produce para escucharse. Escuchar música, estar a su escucha (o tender el oído hacia ella atentamente) consiste en captar resonancia como

resonancia, sonidos cuyo sentido está en ser sonido, no en la intención de decir ni de comunicar ni de otra cosa que la de escucharse; y escuchar la resonancia como pura resonancia también es captar atentamente lo silencioso del resonar: su vibración, su timbre, su sonido, que no dice, que no significa sino que sólo es resonantemente captado y emitido.

Para afianzar mejor lo dicho desde la introducción hasta ahora, podrá notarse cómo es que la cuestión del *límite*, así como la identidad, la diferencia y la negatividad, han aparecido ya varias veces y revestidas de modos distintos. En el capítulo anterior se concluyó que el silencio es polisémico, relacional y gradual, lo cual equivaldría a decir que es *límitrofe*: carece de *identidad* plena, refiere a lo distinto de sí, siendo así *diferente* y también es gradual, es decir, sólo está ahí cuando cesa el sonido y el sonido está ahí sólo porque hay silencio en algún grado, tiene algo de *negatividad*. Apareció ya en el primer capítulo el límite en la mostración cotidiana del silencio.

La escucha implica tres movimientos: *resonancia*, *sujeto* y *música* que también encarnan el límite, sobre todo en términos de la relación: la resonancia implica que el sujeto no es algo plenamente idéntico a sí y ajeno a lo otro. La relación del sujeto, como emisor/receptor sonoro con el tiempo y el espacio, es negativa porque el sujeto es el límite precisamente entre emitir y percibir la resonancia, no es ninguno de los dos porque es ambos, incluso pretendiendo ser emisor pleno de sentido, su voz es pura resonancia. Sólo escuchando la pura remisión de la resonancia se puede captar el sonido plenamente como inaugurador del sentido, escuchar así, es escuchar musicalmente, asumiendo las cualidades ya mencionadas del límite.

Una vez alcanzado este punto de la escucha musical y de la comprensión del silencio cotidiano y musical, podrá atenderse la cuestión de la *diferencia*, cosa ya mentada en esta sección, será revisada la cuestión del papel que juega la escucha del silencio, de lo no dicho y de lo musical en el pensar; una vez hecho esto último,

podrá retomarse ya concretamente el silencio musical con un pensamiento que parte de la escucha y que atiende, incluso en el discurso filosófico, lo silencioso-musical.



*El silencio de Dios se vuelve tangible  
cuando se absorben las puntadas  
que suturan la cicatriz de su presencia.*

Esther Seligson (en *Cicatrices*)

## 2. Variaciones (o *arreglo*) del capítulo anterior

La intensidad, la pluralidad del sentido y la relacionalidad son tres elementos que ligan y reúnen lo dicho en el primer capítulo con lo dicho en la sección anterior de este segundo. Ellos tres son lo que da continuidad al trabajo y lo que comparten el silencio, la música y la filosofía (entendiéndola como la ontología aquí asumida).

Estos elementos aparecerán ligados y fundidos en un solo modo de aparecer, para ello servirán adecuadamente algunos trabajos de Jacques Derrida que serán interpretados con las herramientas extraídas del primer capítulo y de este segundo; tales herramientas son precisamente los tres elementos que se funden en la lectura. Por lo tanto, no se trata ahora de deducir algo a partir de las secciones anteriores, sino de continuar forzando el discurso escrito para que reverbere su carácter sonoro, se trata de dirigir la mirada, y sobre todo el oído, a una atenta escucha musical del silencio que habita la escritura.

Estos párrafos no incitan a *deducir*, sino a reinterpretar o a *arreglar* (en el sentido musical) lo anterior, es decir, se trata de *conducir* al pensamiento a comprender que se funden en una misma cosa la intensidad, la *polisemia*<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> El término *polisemia* es aquí empleado en el sentido en el que Derrida usa *iterabilidad* en, "Firma acontecimiento contexto". En dicho texto el filósofo distingue la polisemia de la iterabilidad para alejarse del estructuralismo que defiende que los signos tienen significado y significante, donde la polisemia está dada en los signos mismos. Derrida considera que la condición de posibilidad está dada por la *iterabilidad* del signo, es decir, poder aparecer en distintos contextos, implica poder adquirir sentidos distintos. Así, son la relación con el contexto y su aparición en él, lo que posibilita y determina sentidos, siendo insuficiente el signo para determinar un contexto completo y siendo parcial la saturación del contexto sobre el signo.

La *polisemia* aquí se entiende como *iterabilidad* también, pero no como lo hace Derrida en su texto, sin embargo, como este trabajo no pretende distinguirse específicamente del estructuralismo, no se trata de suscribir plenamente el texto citado en esta nota, sino de ampliar la comprensión del

(economizando *pluralidad de sentido*) y la relacionalidad, pues estos tres elementos están ligados a la conversación, al silencio musical y a la ontología, en los tres casos resuenan igualmente.

Nos hemos referido a tres elementos que se funden en uno sólo y que funden los ámbitos del silencio cotidiano (musical y conversacional) y ontológico (en cuanto a *lo que es* en general). Para empezar por uno de ellos, considérese la *intensidad*. Con este término nos referimos al carácter *gradual, variante e intenso* del silencio en los modos de mostrarse en los que se ha revisado hasta ahora.

En la primera parte del capítulo anterior hay ejemplos de cómo el silencio se muestra gradualmente antes de que una conversación comience o antes de que la música comience. En esos casos el silencio podía estar presente aún cuando no pareciera estar ahí de primera instancia, ya que incluso cuando hay algún grado de ruido, sigue presente el silencio en el murmullo antes de un concierto cuyo ambiente es ruidoso y estruendoso; en el caso de un establecimiento ruidoso como un bar, hay un rumor que antecede a una plática entre interlocutores aún mudos.

En el segundo caso revisado en el capítulo en cuestión, es abordada la mostración del silencio incómodo, éste ilustra mejor la cuestión de la *polisemia*, donde *el mismo* silencio entre interlocutores puede ser producto de confianza o de desconfianza, y también fuente de comodidad o amistad, aunque puede ser origen de lo opuesto, incomodidad o lejanía entre personas desconocidas. El sentido del fenómeno de lo mismo, el silencio en este caso, puede ser síntoma de cosas distintas u opuestas. Lo mismo sucede en la música, donde el silencio es deseable o indeseable con respecto a una cierta noción de lo que es o no es ruido y parte integral de la producción (sobre todo en vivo) de la música.

---

término *polisemia*. (Cf., "Firma, acontecimiento, contexto", en Jacques Derrida *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 2006, pp. 347 - 369).

La intensidad del silencio puede captarse sólo por una inevitable relación con el sonido; en el caso de la conversación, podrían contraponerse discurso y silencio, así como en la música se pueden contrastar silencio y emisión/ruido; en la conversación, igual que en la música, el silencio es deseable, indeseable, cómodo o incómodo sólo si se considera su relación con el sonido, o para comenzar a *arreglar* la interpretación del primer capítulo: el silencio sólo adquiere sentido (y la pluralidad del mismo) por su relación con la resonancia. Así, la intensidad del silencio y la posibilidad de su *polisemia* están dadas necesariamente por su inseparable vínculo con el sonido, con la resonancia en general.

Así es como la intensidad y la polisemia se funden en una misma cosa; en la relacionalidad del silencio, es decir, su cualidad de carecer de un origen propio, de una naturaleza simple e irreductible; su *origen*, se lo da el sonido, el silencio *es* su relación con el sonido; no es algo aislado, aparece antes, después y entre fonaciones; no se puede escuchar el silencio por sí mismo, sólo en contraste con lo sonoro. En la tercera parte del capítulo anterior, está ilustrada esta naturaleza desde su título: “silencio entre fonaciones, silencio enfático”. El silencio aparece en el sonido y el segundo hace perceptible al primero.

El silencio es condición de posibilidad del sentido del sonido musical y del sentido conversacional, al mismo tiempo puede decirse lo equivalente del sonido. El silencio está en el modo de decir lo que se dice y es condición del discurso hablado, como es el caso del secreto. En la música, escrita y no escrita, la dinámica<sup>57</sup>, los silencios, las pausas, etcétera, forman parte del sonido musical. Esta relación ineludible del silencio con el sonido, es condición de su *polisemia*, ella es también algo gradual, es decir, su intensidad.

---

<sup>57</sup> Cf. la tercera sección del primer capítulo de este trabajo.

Ahora se funden los tres elementos mostrados en el primer capítulo en una misma cosa, esto es, *el modo silencioso de ser del silencio*. Esta última relación redundante está llena de contenido si se atiende sonoramente: si comprendemos que la intensidad, la *polisemia* y la relacionalidad son el modo de ser del silencio, se comprenderá que cuando decimos que el silencio es silencioso, podrá entenderse que el silencio *es* silenciosamente. Esto es, el silencio tiene un modo de ser peculiar: intenso, *polisémico* y relacional.<sup>58</sup>

En este punto, las tres herramientas para pensar y reconsiderar el capítulo anterior y lo siguiente en este trabajo, han sido recordadas como meras imágenes (auditivas, preferentemente, no visuales) conservadas como si al recordarse fueran lo mismo, pero que luego de la revisión del trabajo de Nancy pueden adquirir timbres distintos. ¿De qué sirve recordar que el silencio es intensa, polisémica y relacionalmente<sup>59</sup> si no estamos tendiendo el oído hacia ese recuerdo?

---

<sup>58</sup> Al emplear el verbo *ser* en español, (y en otros idiomas también) conjugado en el presente indicativo singular de la tercera persona, funge como una cópula, es decir, cumple principalmente la función de unir sujeto y predicado. Pero al usar un adverbio: “el silencio *es* silenciosamente”, se resalta el carácter verbal de la palabra *es*. Así, el adverbio *silenciosamente*, produce la ilusión de que *ser* es un verbo transitivo: algo *es* y algo *es sido*, así como alguien come y algo es comido. Sin entrar en los múltiples periplos a los que esta discusión sobre el verbo *ser* que en filosofía puede conducir, podrá bastar la mención de un estudio que precisamente pone atención a cómo decimos lo que decimos y a cómo usamos el lenguaje al preguntar filosóficamente y al pensar cotidianamente, ese trabajo en cuestión es “El suplemento de la cópula”, en Jacques Derrida *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 2006.

<sup>59</sup> Nuevamente, se recurre al adverbio para producir la ilusión de transitividad del verbo *ser*, la intención es resaltar su función de verbo en el lenguaje y difuminar su condición de mera cópula. Por otra parte, intensidad, polisemia y relacionalidad son modos del aparecer del límite, que a su vez resulta ser él mismo: identidad, diferencia y negatividad.

El silencio ha sido comprendido antes como una mostración cotidiana de lo que captamos en la conversación y en la música, ahora tendamos el oído hacia esta mostración ya sabiendo que en él se muestran tres elementos que posibilitan el sentido de lo que se escucha en esas mostraciones silenciosas. Esos elementos lo son también de *lo que es*, en general. Tender el oído hacia estas mostraciones podrá hacer audible cómo *lo que es* también adquiere sus determinaciones relacional, *polisémica* e intensamente.

La cuestión aquí es comprender que ése sentido posibilitado por la atenta escucha de la resonancia, es no sólo el sentido del discurso lingüístico, sino el sentido en general; es decir, hay que mostrar que *el* sentido, posibilitado por la resonancia, captado por la escucha, es el sentido de *lo que es* en general. Será necesario entonces decir porqué la resonancia tiene un lugar privilegiado al pensar *lo que es*, ¿por qué reflexionar en torno a la resonancia y el silencio que la posibilita y no más bien el *ser*, o el *ser* humano, o la verdad? ¿Por qué demorarnos en pensar escuchando y no haciendo otra cosa?

A estas cuestiones podría responderse que es valioso demorarse en ello porque simplemente casi no ha sido hecho; podría contestarse evasivamente: ¿por qué demorarse haciendo algo? ¿Qué sentido tiene hacer lo que sea? Aquí puede llegar a tomar una dirección preguntar por el sentido, y es él lo que pensamos y sugerimos atender al poner el oído a la escucha del sentido de *lo que es*.

El trabajo de Nancy abre entonces una manera específica de plantearse el sentido, ella es la escucha. La atenta escucha puede estar tendida hacia el silencio y hacia la música, cosas que permiten captar el sentido auditivamente, en contraste con la manera tradicional de captar las cosas, específicamente en el discurso (casi siempre escrito) de la filosofía y de la ontología. ¿Es posible considerar auditivamente lo escrito, más allá del discurso, podemos atender su timbre y no lo que dice?

Retomemos el trabajo de Nancy por un momento para dar una respuesta afirmativa a la última cuestión: la escritura es audible. Antes, en la primera sección de este capítulo apareció una cita de dicho texto que decía, “el sentido, si lo hay cuando lo hay, nunca es neutro, incoloro o áfono” y continúa: “aun escrito, tiene una voz, y ese también es el sentido más contemporáneo de la palabra “escribir”, tal vez tanto en literatura como en música [...] “escribir” no es otra cosa que hacer sonar el sentido más allá de la significación o más allá de sí mismo”.<sup>60</sup> Precisamente el objetivo de afirmar que el sentido aparece con un cierto sonido era sostener que el sentido, cuando aparece escrito, tiene voz sonora.

Y ya se ha comentado lo que considera Nancy acerca de la voz, al respecto también dice el francés que leer, así como escribir, se trata de dictar, de vocalizar, de hacer eco al sentido en un texto, de manera que esa dicción tiene un cierto ritmo<sup>61</sup> y un timbre<sup>62</sup>. Para aclarar lo que se comprende por éste último término, Nancy comenta lo siguiente:

---

<sup>60</sup> Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, pp. 71-72.

<sup>61</sup> Aquí puede resultar conveniente recordar la tercera parte del primer capítulo, donde se ejemplifica cómo el silencio está presente en la plática y en la música por el ritmo que exigen la respiración y otras cosas; ahora podemos incluir el ritmo inherente a la lectura y a la escritura, el ritmo (pausado, pausante y en esa medida silencioso) de la dicción. Pero considérese que en este punto no se trata sólo de hallar relaciones superficiales sino de considerar cómo puede hacerse resonar ese primer capítulo, entonces, podrá comenzar a pensarse cómo un discurso sobre lo ritmado (música, conversación, lectura, escritura) es él mismo ritmado, con pausas y velocidades.

<sup>62</sup> “La cualidad característica del sonido de un instrumento o una voz. El timbre es lo que diferencia, por ejemplo al clarinete de una trompeta o de u violín, aunque los tres toquen exactamente la misma nota. El timbre característico de un instrumento es el resultado de varios factores incluyendo el material con que está hecho, el medio de producción de sonido (cuerdas, una lengüeta,etc.) y la manera en que esos sonidos se hacen resonar”, *Léxico de música*, Roy Bennett, trad. Bárbara Zitman, Akal, Madrid, 2001, p. 304.

Al hablar del timbre se apunta a aquello que, precisamente, no supone una descomposición; aun cuando siga siendo posible distinguirlo de la altura, la duración, intensidad, no hay empero altura, etc., sin timbre. Se habla de la resonancia misma de lo sonoro.

El timbre nos llega hoy como la materia sonora [...] en su condición de materia [...] se espacia en sí misma y resuena en (o por) su propio espaciamiento. El timbre es, de tal modo el correlato primario de la escucha, y gracias a él podemos abordar aún mejor lo que se aparta aquí de una simple fenomenología.<sup>63</sup>

El timbre es comunicación de lo incommunicable, a condición de entender con claridad que [...] lo incommunicable no es otra cosa que la comunicación[...]

El timbre es, por excelencia la unidad de una diversidad que su unidad no reabsorbe. En realidad, no dejo de hablar del timbre y procuro timbrar mi discurso de filósofo [...] <sup>64</sup>

El timbre es entonces la resonancia como pura resonancia, la música, por lo tanto, consiste en la escucha del timbre, de la mera reverberación del resonar de lo sonoro, independientemente de armonías o técnicas compositivas. Ese resonar es

---

<sup>63</sup> *Ibid.* pp. 81-86. Con respecto al final de la cita, este trabajo suscribe la separación de la fenomenología, con tal de alejarse de una versión conciente e intencional del sujeto que conoce, capta y se relaciona visualmente con cosas externas, lo visual es traído a cuenta por su etimología: que remite a la luz y al aparecer visual. En contraste se ofrece aquí una versión de sujeto que reverbera en la resonancia de lo que capta auditivamente: su voz y la resonancia de su espacio y su tiempo, (que a pesar del “su” no le pertenecen), inaugurados por la vibración que su resonar propician. (Al respecto, véase la primera sección de este capítulo).

<sup>64</sup> *Id.*

también de la voz, que pertenece a la dicción desenvuelta en escritura o en lectura, es decir, el modo de hacer eco del sentido del discurso textual.

Siguiendo a Nancy, así como el silencio es relacional y *polisémico*, lo es también el timbre, (basta recordar las dos últimas citas de arriba). Lo que parece no haber, es la cuestión gradual o de intensidad, cosa que Nancy sitúa como algo distinto del timbre, pero precisamente del timbre es de lo que puede decirse que un sonido es intenso, agudo o cualquier otra cosa; del silencio no puede decirse que haya tal especie de *timbre*, sino precisamente, sólo, su relación mutua: timbre y silencio, he aquí lo gradual de éste último.

Con estos elementos para leer haciendo eco y para comprender el silencio *tímbricamente*, podrá hacerse un breve arreglo de los elementos reunidos de las partes del primer capítulo. Teniendo en mente que escuchar se trata de timbrar, de hacer resonar lo captado por el oído, ¿cómo dice el silencio el primer capítulo? ¿Describiéndolo, pretendiendo describirlo? Tómese en cuenta que “describir”, es pariente cercano de “escribir” y de otros verbos que tienen el sentido de uniformar o incluir (*inscribir, prescribir, circunscribir*, etc.), pero que además tienen un cierto carácter visual. ¿Puede una descripción ser meramente auditiva? De acuerdo con Nancy —y hasta ahora hay bastante acuerdo: lo *suscribimos*— cualquier descripción, escrita o hablada, es sonora. Sin embargo, ¿cómo no describir sonoramente lo silencioso si lo único que hay para hacerlo es *esto*?

Ahora comienza la escucha. Antes fue mencionado que precisamente la escucha auténtica atiende a lo *no dicho*, es decir, a lo tímbrico. Sonido y silencio son necesariamente una relación: el silencio es gradual porque es una relación de sí mismo con la resonancia cuando es escuchada gratuitamente, que no dice, que sólo resuena, y esto es el timbre. Así, lo silencioso que hay en lo discursivo es lo tímbrico. Entonces, ¿cómo decir silencio con palabras?, escuchando su comunicación, no su

mensaje, escuchándolas por ellas mismas, como el dictado que es esta voz escritora y esta voz lectora (que suele ser ambas simultáneamente).

De manera que habrá que escuchar al decir *del* primer capítulo y no a lo dicho *por* él. Y lo que hay en su decir, es relativamente claro, por ser conciso, un nombrar circunstancias, lugares y ocasiones de las apariciones, mostraciones y encuentros con o del silencio, pero falta que de alguna manera él se asome entre su dicción, aún tímida, pues no está templado como lo está este segundo capítulo, arreglo del primero.

¿Habrá modos de hacer que el silencio sea dicho con algún timbre específico en el modo de decir? Esto es lo que logran Nancy, en su gran rendición ante el oído y Derrida, en su sucumbimiento frente al desmoronante sentido en el lenguaje.



*El que escribe al último  
escribe mejor*

*yo apenas empiezo*  
Efraín Huerta, *Lección*.

### 3. Leer escuchando el timbre en los gestos

Escuchando, más que viendo, lo que quedó sentado en el capítulo anterior surgió la cuestión del cómo está tratado el silencio: descriptivamente. Pero pongamos más atención al timbre, a la resonancia misma. La pregunta seguirá siendo más sobre el *cómo* y no sobre el *qué* dice el capítulo anterior sobre el silencio, entonces, ¿cómo *dice* el capítulo anterior?, más allá de si describe o detalla, ¿cuál es el modo en que describe, de qué recursos echa mano y cuáles son?

De primera instancia, es prosa, está en párrafos con una cierta medida uniforme de líneas, tiene un cierto vocabulario. No se trata de un texto poético ni altamente especializado, tiene un carácter un tanto *inocente*: cotidiano, común. Pero no se trata de una crítica o de una mera descripción del capítulo, sino de escuchar, y todo indica que ese capítulo dice de un modo muy corriente, sin grandes peculiaridades en su voz, simplemente enunciando de modo común y cotidiano.

Algunos modos de decir son tan peculiares que obligan a escuchar de modo que uno encuentra parte del mensaje en el comunicar mismo, a veces lo que porta el mensaje son los rasgos del timbre, los gestos de la comunicación o el medio por el que la comunicación viaja; no siempre puede rastrearse el contenido de un discurso en su intención o en su semántica. Tal es el caso de la noción de la *différance* (diferencia, en francés), transmitido en una conferencia con ese título, escrita por Jacques Derrida.

Esta conferencia fue leída ante la Sociedad Francesa de Filosofía y tenía toda la intención de provocar y jugar con el texto, la lectura, la escritura y la voz; alcanzar este propósito consistió en introducir una falta ortográfica silenciosa en la palabra francesa “*différence*”, (donde la segunda “e” se pronuncia igual que la “a”), escribiendo así, “*différance*”, que se convierte en una especie de concepto por sí mismo, aunque se trata de un “concepto” que nunca llega a ser tal. Esta *différance* no

llega a ser un concepto porque se trata de algo que tiene varios sentidos, no es ella una cosa sino una especie de “haz de direcciones”, un conjunto de movimientos condensados.<sup>65</sup>

La provocación ortográfica de sustituir una vocal homófona por otra es una intervención legible y visible pero inaudible, (recuérdese que fue leída sonoramente ante un público), que sin embargo, no es un capricho o una pura ocurrencia, sino resulta de la reflexión en torno a una interrogación que pregunta por la escritura.<sup>66</sup> Escribir sobre escribir conduce, en este caso, a la inevitable consecuencia de hacer que la escritura diga otra cosa que lo que ella misma puede decir: permite que los gestos en la escritura porten lo comunicado y que no se trate de un mensaje cifrado en signos escritos, sino que esos signos en su aparecer digan lo que no podrían comunicar considerándolos medio del mensaje, siendo ellos mismos el mensaje. Es por esto mismo que Derrida sostiene que no puede escribir sobre escribir más que desviándose a través de la propia escritura.

Pero hasta ahora, lo que hay en esa conferencia es algo escrito que no puede escucharse sino más bien verse, ¿cómo es que puede captarse algo de tímbrico en un texto enfocado en la escritura, donde lo fonético (ser leído en voz alta) está encaminado sólo a mostrar un gesto que se ve? Vale la pena recordar que se ha traído a colación a Derrida para hacer notar cómo es que en algunos textos obligan a escuchar, así que ¿cómo obliga a escuchar un texto en el que se afirma la lectura visual de lo escrito por encima de la escucha?

Si se trata de escribir sobre la escritura (así como se puede tratar de escuchar un texto), hay que poner atención a lo que compone esa escritura: signos fonéticos que se leen hablando muda o sonoramente. Pero “no hay escritura fonética...

---

<sup>65</sup> *La différance*, en Jacques Derrida, La différance, en *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 2006, p. 39.

<sup>66</sup> *Ibid.* p. 40.

rigurosamente fonética”<sup>67</sup>, ya que entre tales signos se encuentran varios que no se dicen, es decir, algunos tienen nombre pero no equivalen a ningún sonido específico, tal es el caso de la coma (,), el punto (.) y otros tantos que son leídos en realidad como silencios. Más aún, entre un signo y otro, pronunciable o no, hay siempre un espacio y una diferencia que los distingue unos de otros, “es inaudible la diferencia entre dos fonemas. Lo inaudible abre a la interpretación los dos fonemas presentes, tal como se presentan”.<sup>68</sup>

Por lo tanto puede entenderse que no haya escritura rigurosamente fonética, el juego de la posibilidad de una pluralidad de signos es un juego silencioso. ¿Esto jamás conducirá a la posibilidad de escuchar? Con algo de paciencia será perceptible la casi equivalencia del ejercicio derrideano de pensar la *différance* y la escucha nancyniana. Por ahora recordemos que el silencio y el sonido (timbre, si se quiere), siempre se implican, por lo tanto, el ejercicio de leer no puede ser plenamente fonético porque la escritura es por sí misma silenciosa (y viceversa, donde es este *viceversa* el que tendrá que ser dilucidado en lo que sigue: hay que decir cómo lo silencioso de la escritura es sonoro o escuchable).

La *différance* no es un juego caprichoso porque la diferencia misma (bien escrita, pues) tiene una etimología que encierra lo que la *différance* es. Diferir (en francés tiene la misma etimología que en español, por fortuna) es un verbo con un doble sentido por su origen latino, que conserva algo del griego, pero más amplio aún; diferir tiene el sentido de temporizar, postergar, haciendo cálculo del tiempo intermedio, produciendo con o sin intención un lapso temporal entre una y otra cosas. Por otro lado, diferir también tiene el sentido de distinguir, de no ser el mismo o de ser otro.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> *Ibid.* p. 41.

<sup>68</sup> *Ibid.* p. 41.

<sup>69</sup> *Ibid.* pp. 43-44, la exposición de la etimología de *diferir* está en el texto de Derrida.

Es en ese doble sentido que la *différance* opera, este es uno de los modos también en que se trata de un “haz de direcciones” y no de un concepto, como fue mencionado antes. Tomando en cuenta el sentido etimológico de la *différance* y la naturaleza *diferante*<sup>70</sup> del signo de la escritura, éste es siempre la presencia diferida de otro, el signo aislado es él precisamente porque se separa (se distingue y se posterga) de otro. El signo es presencia diferida.<sup>71</sup> Así mismo, la *différance* no es una actividad, no es una acción o el conjunto de las diferencias en general, sino que ella es una suerte de “origen”(que tampoco alcanza a serlo), de las diferencias, es decir, es la relación de lo que difiere, no alguna parte de las que se distinguen o postergan, ni tampoco el cúmulo de ellas.<sup>72</sup>

Puesto en términos que por fin tengan algún parentesco con el ejercicio de escuchar, la *différance* es condición para poder traer a la *escena* de la presencia lo que puede decirse presente, es traerlo al presente temporizadamente o postergadamente y espacializadamente; es decir, poder leer un signo, comprender algo, implica tenerlo presente porque se distingue o espacia de otra cosa y porque aparece en este momento presente que es la postergación del anterior y la expectativa del que viene, siempre y en cada caso. El juego de la *différance* es un diferir conforme el presente ocurre o *discurre* pasando con intervalos ineludibles entre uno y otro momento, con distinciones entre una cosa y otra.<sup>73</sup>

Ese diferir, ese espaciamiento y temporización simultáneas son la *différance*, y a eso Derrida también sugiere llamarlo *archiescritura*. Este último término podría (“archiescritura”) enturbiar lo que se entiende por escucha, pero hay que recordar

---

<sup>70</sup> Aquí aparece *diferante* como la adjetivación del sustantivo *différance*, sin voluntad de apropiación, simplemente con la intención de decir acorde al trabajo revisado en el cuerpo de este texto.

<sup>71</sup> *Ibid.* p. 45.

<sup>72</sup> *Ibid.* p. 47.

<sup>73</sup> *Ibid.* p. 48

que, según Nancy, “en su concepto moderno elaborado desde Proust, Adorno y Benjamin, hasta Blanchot, Barthes y la “archiescritura” de Derrida, “escribir” no es otra cosa que *hacer resonar el sentido* más allá de la significación o más allá de sí mismo”.<sup>74</sup>

La *archiescritura* es diferir, es es la relación de lo que difiere sin ser ella ninguno de los términos diferidos; es en este sentido que la *différance*, es un modo de ponerse a la escucha, en otras palabras, seguir una estrategia sin finalidad,<sup>75</sup> traer a cuenta el diferir como distinción y como aplazamiento, puede resultar equivalente a traer a cuenta el timbre del decir del discurso escrito, es decir, vocalizar la escritura: escuchar a lo más distintivo e irreductible del decir, que es el timbre, la pura resonancia: es ir y venir de la reverberación, que es abrir tiempo y espacio.

La conferencia de Derrida es compleja porque aborda varios problemas que tienen que ver con las consecuencias de pensar la *différance*, especialmente revisa cómo está presente en el pensamiento de Nietzsche, Freud y Heidegger, además de rastrear el problema de la *différance* y sus consecuencias en la metafísica desde fragmentos del trabajo de Parménides. No se limita a exponer la *différance*. Aquí, lo relevante es el modo en que un gesto simple dice más que su discurso: cambiar una “e” por una “a”, tiene consecuencias que producen un movimiento en el modo de entender y atender el resto de su conferencia. Al mover el foco de atención hacia algo más que lo dicho, incita a que uno escuche, la conferencia y deje de sólo seguirla con los ojos.

Será justo advertir que la crítica que hace Derrida a la escritura fonética tiene más que ver con lo que subyace detrás de esa idea que con el hecho mismo de

---

<sup>74</sup> Jean-Luc Nancy, *op. cit.* p. 72.

<sup>75</sup> La *différance* e trata de una táctica ciega, de un juego en sí mismo que escapa a las categorizaciones ontoteológicas de la filosofía por ser ella un modo de desmontarlas atendiendo a sus textos como un modo de espaciar y temporizar los signos de su escritura. Cf. Jacques Derrida, *op. cit.* p. 42.

escuchar el timbre (cosa con la que probablemente habría estado de acuerdo). La idea de que la lectura fonética merme la comprensión de un texto está enraizada en la concepción de que la voz dota de sentido; es decir, si se cree que la escritura sólo es el registro de una voz que dice un mensaje específico, que tiene plena conciencia de lo que dice y porta la verdad de sus palabras, entonces la lectura de esos signos escritos registran la verdad pronunciada por esa voz, dejando en un papel secundario la escritura y su modo de comunicar.

Derrida y Nancy han desmentido esto doblemente, la escritura no consiste en registrar una voz; primero, en buena medida se trataría del registro del silencio: en la voz hay un timbre que comunica lo no-dicho que no puede captar la escritura si se le considera puramente fonética. En segundo término, escuchar un texto escrito no es escuchar la voz *autoritaria* de un *autor*, sino la voz propia y resonante en el ejercicio de leer más allá del sentido que un texto encierra. Por todo esto es que “la escritura es, de manera muy literal, y hasta el valor de una archiescritura, una voz que resuena”.<sup>76</sup>

Es así como se asemejan Derrida y Nancy en la manera de leer textos, ambos atienden al modo en que está dicho lo escrito; el primero, a través de este modo de leer, extrae una estrategia sin finalidad que por sí misma es atender a lo que no está dicho; y el segundo propone escuchar el timbre, el cómo suena lo que suena, lo que permite que el sentido alcance su expresión, su vibrar mismo, su *presentación*. Además en Nancy también hay un cierto diferir (timbrar y ritmar) similar al que hay en Derrida (espaciar y temporizar).

Podría decirse que este es el modo de timbrar los textos, no sólo recurriendo a gestos como el cambio de una letra por otra o de forzar cada vez más el texto para atender al timbre, como lo hacen los dos filósofos en sus respectivos casos. También

---

<sup>76</sup> Jean-Luc Nancy *op. cit.* p. 74.

ahora se ha hecho timbrar el discurso de ambos, al poner atención al cómo dicen y a los gestos que emplean para escuchar o hacer resonar la lectura. En el primer capítulo de este trabajo, los gestos son mínimos, la inclusión de un paréntesis por aquí y por allá o de un guión largo, las notas a pie de página que amplían o alteran el sentido del discurso que aparece en el cuerpo del trabajo, también conforman gestos del cómo dice el primer capítulo cosas sobre las apariciones del silencio; he ahí, quizá, donde puede atenderse con mayor atención su timbre, sin que sea tampoco él mismo señaladamente timbrado por sus gestos.

En un intento por hacer sonar el timbre y nada más que el timbre, llevando al texto fuera de sí y siendo él mismo una puesta en duda de los límites del propio discurso filosófico, Derrida llena de gestos la introducción a un libro, ella misma, esa *introducción*, es un gesto que prepara para recibir con cautela lo introducido, más aún, en vez de recibir, el lector vocaliza lo que a continuación encontrará. Se trata de la introducción del libro *Márgenes de la filosofía*, donde viene incluido, exactamente después de la introducción, *La différance*.

El texto en cuestión está intitulado *El tímpano* y se trata de otro juego de palabras que hace muy compleja su riqueza semántica; en francés *tympaniser*, tiene dos sentidos, el de criticar y el de anunciar algo con bombo y platillo.<sup>77</sup> Simultáneamente, “tímpano” aparece en el texto como término anatómico, parte del oído medio que funge como membrana vibrante y aislante para el oído interno, tiene una cierta inclinación con respecto al conducto en que yace, lo que permite el paso del aire y del sonido. También en francés *tympani* es el equivalente al “timbal” del español, tambor orquestal de origen arcaico y que suele simbolizar la música ritual de diversas culturas. Por otro lado, el tímpano también es empleado en el texto con su acepción de máquina, que consiste en un cilindro o tambor hidráulico que gira con

---

<sup>77</sup> Cf. la nota del traductor de la página 17 de *El tímpano*, en Jacques Derrida, *Márgenes... op. cit.*

el paso de la corriente del agua, similar a un molino, pero que capta agua dentro de su mecanismo; esta máquina aparece en una voluminosa (por las ilustraciones que incluye) nota al pie del texto.<sup>78</sup>

Cabe mencionar también que este texto aparece en una columna alineada en justificado del lado izquierdo, mientras que, en una columna más angosta del lado derecho, aparece el fragmento de un trabajo de Michel Leiris, que habla sobre Perséfone, del oído y de otras muchas cosas en un poético viaje surrealista. Las notas a pie de página son, como suelen ser en los trabajos derrideanos, copiosas y numerosas.

Tanto la primera descripción del texto y de los múltiples sentidos de sus contenidos están expuestos para ilustrar la cantidad y el tipo de gestos de los que Derrida echa mano en su discurso. La meta de su trabajo, es romper los límites de la filosofía, violentar la aparente omnipotencia de un tipo de discurso, que asume abarcarlo todo en su decir. De primera instancia aparece como una violentación al discurso escrito tradicional: su formato, su estilo y su decir están alineados para ir más allá del discurso, invita a leer una y otra columna, primero una y luego la otra, luego las notas, o en otro orden, pero definitivamente elude una aproximación tradicional a un texto en prosa que sólo dice y señala su contenido discursivo.

Ahora, ya teniendo en cuenta cómo esos gestos hacen timbrar al texto mismo, podrá escucharse su decir, como dicción que perturba la escritura para ir precisamente a la escucha, conduciendo violentamente la atención del oído —más aún, del tímpano— hacia el texto. El tema central (si hay algo *central* en este texto) tema del trabajo en cuestión es el de los límites de la filosofía como discurso que nombra, cataloga, categoriza y cree auténticamente formar *lo que es* discuriendo sobre ello. Al respecto ¿cómo es que la filosofía desde dentro de sí misma se

---

<sup>78</sup> Véase al respecto el anexo de esta tesis, donde aparecen las ilustraciones del texto aquí mencionado.

distingue de su otro? O, como Derrida lo pone, “¿se puede hacer estallar el tímpano de un filósofo y continuar haciéndose oír por él?”<sup>79</sup>

La última afirmación aparece empleando *tímpano* en el sentido de un tambor y en el sentido del oído, es decir, se plantea la posibilidad de reventar una percusión que se mantiene sonando uniformemente para el mismo oído que pretende hacerlo batir con percutores de ámbitos ajenos a la filosofía. Relacionado a lo anterior y respecto a la función del tímpano del oído, dice Derrida que “dislocar el oído filosófico [...] es evitar la contestación frontal y simétrica, la oposición en todas las formas del *anti-*”.<sup>80</sup>

La pregunta sobre el margen de la filosofía, de su poder decir, está presentada y vuelta a presentar en el texto de modo que atiende al problema del querer-decir de la filosofía. El autor insiste una y otra vez preguntando por el tímpano filosófico, de ahí la constante referencia a la función vestibular limitante y vibrante transmisora del tímpano:

¿Qué forma puede tener este juego de límite/pasaje, este *logos* que se plantea y se niega a sí mismo dejando sorda su propia voz? ¿Está bien formada esta pregunta?

¿Si hay márgenes hay todavía *una* filosofía, *la* filosofía?

No hay respuesta, pues. Quizá ni siquiera una pregunta.<sup>81</sup>

[Los textos del libro que este texto introduce] interrogan la filosofía más allá de su querer-decir, no la tratan sólo como un discurso: sino como un texto determinado, inscrito en un texto general [...] Lo que obliga a tener en cuenta la lógica del margen [...] y a recordar que más allá del texto filosófico

---

<sup>79</sup> *Id.* p. 19.

<sup>80</sup> *Id.* p. 21.

<sup>81</sup> *Id.* p. 23.

hay un margen blanco, virgen, vacío [...] pero también que el texto escrito de la filosofía (en sus libros esta vez) desborda y hace reventar su sentido.<sup>82</sup>

El esfuerzo de un texto que rompe él mismo sus márgenes haciéndolos explícitos y borrosos (las dos columnas, las notas largas), conduce a fijarse en algo más allá del querer-decir del discurso escrito. Finalmente el lector cambia su perspectiva para percibir la escritura y los textos, específicamente, se modifica la comprensión del discurso filosófico, pues Derrida exige que no sean comprendidos como mera filosofía, sino primero como escritura, texto y discurso.

Curiosamente, *El tímpano* cierra diciendo que en realidad no hay modo de dar solución al problema del límite de la filosofía, no al menos desde ella, pero tampoco desde alguno de otros discursos que quieran decir lo filosófico filosóficamente. Lo máximo que puede hacerse al respecto es atender eso que no *dice* propiamente el discurso filosófico en su escritura, anunciando así la *différance*,<sup>83</sup> y antes de que ésta se piense como un método de distinguir límites o como un *estilo* de lectura, recuérdese que ella misma es una estrategia sin finalidad.

En el caso de un texto que quiere hacer explícitos sus gestos, lo que alcanza a hacer es señalar cómo *lo que no dice* cifra y guarda su sentido más hondo: la falta de una pregunta acertada o definitiva, de una respuesta si quiera tentativa, constituye el resonar del tambor (*tympani*) para violentar el tímpano del oído y escuchar atentamente la vocalización del discurso.

Ahora queda regresar al silencio auditivo, al que puede aparecer en la conversación y sobre todo en la música, y la atenta escucha de ella, de su timbre y de

---

<sup>82</sup> *Id.* p. 30.

<sup>83</sup> *Id.* p. 34.

su silencio. Considerando lo hasta ahora tratado, escúchese la siguiente pregunta, ¿se puede ir desde un texto hacia la escucha auténtica del timbre y del silencio?, es decir, ¿puede un discurso escrito mover el oído a escuchar música y el silencio en ella?



*Liberad este estoicismo de silencio  
para verterlo en la cacofonía del canto,  
deletreando un glorioso sinsentido.*  
Chang Soo Ko, (en *Deseo surrealista*).

### III. Silencio musical

¿Puede un discurso escrito mover el oído a escuchar música y el silencio en ella? Escuchar música equivale a escuchar el timbre por el timbre, a escuchar atentamente la vibración reverberante de la resonancia. Así de reiterativa debería ser la escucha musical auténticamente hecha; más aún, no *tendría* que serlo, de eso se trata escuchar música (en mayor o menor medida según sea el caso, según la circunstancia y la disposición del cuerpo reverberante que atienda a ese timbre, es decir, acorde con el oyente particular de cada caso específico).

Con esto resonando en la mente, ¿cómo puede resultar que el oído atienda al texto antes de que los ojos tomen las riendas? Escuchando el ritmo que el texto produce en cada pulso, cada golpe, cada ataque, cada pausa;<sup>84</sup> escuchando el timbre que vibra al vocalizar leyendo. Lograr esto será trabajo del lector, pero también podría propiciarse este tipo de lectura con cierto tipo de escritura, una escritura más musical que fonética, más rítmica que semántica, más tímbrica que gramatical.

Este texto emplea la escritura fonética tradicional, convencional del español en uso por estas décadas, que además obedece a ciertos moldes académicos irrenunciables (párrafos no muy largos, claros, con una idea cada uno; todo esto idealmente, claro está). Este texto pertenece a una categoría de textos en los que la escritura es el medio para *decir*, argumentar, esclarecer, demostrar que *su autor* [¡pamplinas!, aquí no hay ninguno, sólo un esbozo de la *función autor*<sup>85</sup>] puede llevar a cabo una investigación con estándares específicos, etc.

---

<sup>84</sup>Permítase escuchar esta línea de nuevo, atacando cada palabra, mitigando cada coma, como si de golpear la membrana de un tambor se tratase, como si de ahogar su sonido con la otra mano se tratase. Permítase el divertimento.

<sup>85</sup> Cf, Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, Litoral, Córdoba, Argentina, 1995. Aquí se remite la *función autor* porque se insiste en el cambio de perspectiva: en este discurso escrito no hay estrictamente una

Hay textos que tienen otras funciones, algunas veces la función es más bien fonante, como las conferencias y los discursos, aunque en el caso de estos dos tipos de texto el sentido está cifrado en la semántica, más aún, es ella la que cifra y pone la clave según la cual debe ser comprendido el texto. Y hay textos que están compuestos de manera muy similar a la de una obra musical escrita. Esos textos no son propiamente música, (canciones, por ejemplo), sino que de hecho puede tratarse de conferencias.

Supóngase que alguien usa una específica técnica de composición y ordenamiento para producir la estructura rítmica y temporal de una pieza musical; que alguien emplea esa misma técnica compositiva y su resultado rítmico-estructural para una conferencia. Supóngase que esa conferencia comunica poco semánticamente; que esa conferencia es sobre nada, que su fin es el de poner a la escucha a sus oyentes/lectores, a quienes exige atención a la estructura rítmica y al vacío semántico en su dicción.

Tal conferencia, no es imaginaria, fue escrita por John Cage aproximadamente en 1959 y cumple con su cometido cabalmente. Para comprenderla será fundamental considerar los siguientes puntos: el timbre que requiere o exige la lectura, la estructura y ritmando el texto y, finalmente, la ausencia de intención lingüístico-comunicativa. Estas tres cosas son las que mueven, en el texto escrito, al oído anteponiéndolo al ojo; lo anteponen a la voluntad cognitiva de comunicación ansiosa de sentidos discursivos.

Otro aporte de Cage a la escucha, a la voluntad de hacer escuchar a lectores y oyentes es el de su otra conferencia intitulada "Comunicación", en donde la mayoría de su contenido es un cúmulo de preguntas sobre la comunicación, la música, el voz que dice la verdad, sino un discurso escrito que implica o asume a un lector y a un autor, pero se trata de una relación que está en el texto, no necesariamente se corresponde con *hechos* concretos, si se asume que la referencia es texto, lo que extraemos de ella es meramente relaciones del discurso.

sonido, ruidos, etcétera. Estas preguntas orientan y conducen al escuchante, pero no le dictan gran cosa, por el contrario, frecuentemente lo desorientan. Esta conferencia hace resonar cómo el lenguaje escrito, fonético y semántico puede producir un efecto no discursivo, comunicante, frustrante, pero sí con sentido fonético escuchable y tímbrico.

Este par de conferencias podrán servir, desde el lado de la escritura lingüística, como una orientación hacia la escucha, sin embargo, este trabajo se mantendrá alejado de ese modo de escribir en su contenido formal; es decir, serán aquí descritas las conferencias sólo para recordar que hay ejercicios que orientan a la escucha de lo silencioso en el lenguaje, pero no sólo en dichos ejercicios es audible el silencio lingüístico escrito; más aún, si es posible hacer resonar el sonido como mero timbre, y por ende su silencio, en este trabajo ceñido a exigencias académicas y formales, será más que claro que en la música ( en su escucha, para ser precisos) es aún más audible el timbre que ritma al silencio y cuya naturaleza silenciosa (intensa, relacional y polisémica) hace que el silencio ritme al sonido.

Ya comenzó el *arreglo* de este trabajo antes para hacer audible el timbre, ahora es presentada la primera conferencia mencionada arriba, una vez que el oído lector ha sido tendido hacia la escucha de este discurso escrito, podrá comprenderse, entonces, que depende de la atenta escucha, no de los puros gestos, la audición del timbre. De manera que será ahora más comprensible cómo un texto puede prescindir de tales gestos silenciosos y aún así mantener su sonoridad tímbrica.

Por todo lo anterior, será presentada (*representada en descripción*) aquí dentro del cuerpo del texto la *Conferencia sobre nada* y la conferencia titulada *Comunicación*. De manera que incluir la descripción o narración de estas conferencias constituye un gesto: al hablar en un texto tradicional, en prosa, formal, académico, acerca de textos gesticulares se está haciendo patente que los gestos sólo provocan para atender al

timbre, sólo convocan a escuchar. En este punto el gesto más silencioso es no emplear gestos silenciosos para decirlos.

### 1. Un apartado sobre una conferencia sobre nada

La conferencia en cuestión no llega a decir nada, no alcanza a producir ningún sentido, comprendiendo *sentido* tradicionalmente, como lenguaje discursivo, argumentativo, consecutivo, etc. Lo que hace la conferencia es exagerar el sentido auditivo, más de lo que lo hace Derrida hablando del mudo *error* ortográfico. Todo esto lo logra Cage componiendo la conferencia como compuso otras piezas musicales: empleando una estructura que divide la obra en cinco partes y cada una de ellas dividida en proporciones que guardan una relación meramente estructural sin pretensiones de emotividad ni belleza.

Parte de lo que preocupa a Cage en su trabajo es la falta de atención a los sonidos mismos, la tradición compositiva distrae al oído, lo hace escuchar estructuras determinadas que fungen como moldes que a la larga, modela lo que escuchamos como música. Para escuchar sonidos como sonidos, para atender al timbre, el músico hace explícita la estructura (en conferencias) y desase<sup>86</sup> la estructura cada vez más, al grado de dejarla a la suerte, es decir, a través de intrincadísimos métodos azarosos para determinar, lo menos voluntariamente posible, la estructura rítmica y armónica de sus composiciones.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> "Desase" de "desasir", no de "deshacer", es decir, Cage suelta o deja ir la estructura.

<sup>87</sup> Cf. Descripción del proceso de composición usado en *Music of Changes e Imaginary Landscape No. 4* y Descripción del proceso de composición en *Music for Piano*, en John Cage, *Silencio, conferencias y escritos*, Ardora, Madrid, 2002, p. 57 y 60, respectivamente.

En el caso particular de la *Conferencia sobre nada* la composición requiere la lectura rítmica de las líneas horizontales ordenadas en cuatro columnas, cada una de ellas equivalente a un compás. Si las primeras dos columnas que forman una oración están vacías, se pronuncian dos compases de silencio. De manera que el modo de leer la conferencia es mucho más parecido al de leer una partitura que al de leer un texto tradicional hecho con escritura fonética, semántica y gramatical. Lo que exagera Cage en este caso es el carácter sonoro del lenguaje discursivo, extendiendo, o estallando el sentido lingüístico hacia uno también sonoro.

Podría decirse que la conferencia está haciendo timbrar el texto con el hecho mismo de cómo está escrita y cómo ha de leerse, es decir, ver los vacíos de las columnas produce una sensación visual que sólo es perceptible, en realidad, como silencio auditivo. Desde el principio el texto anuncia lo que pretende: “Estoy aquí, y no hay nada que decir... Pero ahora sirven hay silencios y las palabras sirven para ayudar de ayuda para hacer los silencios. No tengo nada que decir y lo estoy diciendo y eso es poesía como la que necesito.”<sup>88</sup>

Cabe aclarar que entre varias palabras antes citadas del principio de la conferencia, hay pausas largas, especialmente cuando aparece el vocablo “silencios” entre ellas. Estos gestos son menos sutiles que los de Derrida en el sentido de que no sólo apuntan, en su contenido lingüístico, a una interpretación distinta de su sentido, sino que su dicción misma es *gestual*, ella no dice por momentos, *detiene* la fonación del *contenido* del discurso haciéndose cada vez más una fonación que porta ciertos contenidos discursivos y no lo contrario.

Componer, leer y pronunciar una conferencia sobre nada es distinto a no hacer algo: uno puede callar o enmudecer, pero no puede detener la escucha, los oídos no tienen párpados, es decir, el sentido (ampliamente entendido, el sentido de todo *lo*

---

<sup>88</sup> John Cage, *Silencio*, *op. cit.*, p. 109.

*que es*), consiste en relaciones. Decir algo puede conducir hacia un lugar que produce desconcierto o frustración, pero lleva en alguna dirección, en algún *sentido*. Esto es de lo que se trata cuando en la *Conferencia sobre nada* leemos o escuchamos cosas al respecto del material de la música.

En una parte de la conferencia en cuestión,<sup>89</sup> hay apuntes sobre el material que integra la música, la materia prima con la que se elaboran obras musicales. El sonido. Más justamente cabría decir, los sonidos. De entre todas las cosas que suenan, que puede ser cualquiera, la música privilegia los sonidos arreglados y reunidos según estructuras específicas y convencionales. La especificidad de esos sonidos están dados por el método y el material para producirlos, lo convencional está en la tradición a la que pertenecen: a la formalidad académica, a la costumbre de un pueblo, al canon de un conjunto de obras anteriores.

Elegir algunos sonidos específicos producidos por un cierto método y material, implica no elegir otros, así es como comienza una escisión entre ruido y música, bello y feo, bueno y malo, agradable y desagradable, etc. Es por esto que la conferencia propone de manera biográfica un modo de escuchar a los sonidos como sonidos. Cage cuenta su estrecha relación con los sonidos en general, de cuando cuando era niño; narra luego una especie de amorío con un intervalo, el de quinta, luego su gusto y disgusto con respecto a otros intervalos. Cuenta su disgusto por la discriminación de sonidos considerados ruido por la tradición occidental académica musical; al respecto comenta su especial desagrado por Beethoven, por Bach.

Finalmente, confiesa que, dada su búsqueda y su introducción de ruidos en su obra, reconsideró que no era realmente una cierta traducción lo que lo movía a considerar discriminados a los ruidos y privilegiados a las notas y a los timbres de ciertos instrumentos sonoros; se dio cuenta de que era el pensamiento, privilegiarlo a

---

<sup>89</sup> *Op. cit.* pp. 114 – 119.

él y no a la propia escucha, lo que *arruinaba* o *mejoraba* la audición de un sonido, de modo que comenzó a percibir como nuevos los sonidos viejos, los sonidos que la tradición musical privilegiaba. A continuación, aparecen en seguida los fragmentos de la conferencia que contienen estas ideas:<sup>90</sup>

“Cuando era niño me gustaban todos los sonidos, incluso los no preparados, me gustaban, sobre todo, cuando venían de uno en uno... A través de la música de Grieg me convertí en un apasionado admirador de la quinta...<sup>91</sup>

Tonalidad. Nunca me gustó. Trabajé con ella. La estudié. Pero nunca sentí nada por ella...<sup>92</sup>

Empecé a ver que la separación de mente y oído había echado a perder los sonidos, era necesario hacer borrón y cuenta nueva... Usaba ruidos. No habían sido intelectualizados; el oído podía percibirlos directamente y sin ninguna abstracción de ellos. Descubrí que me gustaban los ruidos incluso más que los intervalos...<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> Acorde con la idea de hacer aquí menos audibles los gestos con los que Cage hace más evidente la fonación del timbre en la lectura, la cita aparece sin la división de los compases en columnas y puede ser leída sin la exigencia rítmica que Cage introduce. El hecho de que la conferencia induzca a escuchar, no significa que exclusivamente los recursos contenidos en ella, sean los únicos que obliguen a escuchar; también este texto, señalando constantemente esos gestos, haciéndolos parte de su dicción, puede alcanzar a hacer sonoro el timbre del discurso que contiene. Si dependiera únicamente de los gestos poder escuchar el timbre, sería incomprensible, quizá incluso *inescribible* el timbre, pero puede ser señalado sin tener que recurrir a la evidente gesticulación que tampoco acaba de articularlo, sino que apenas hace notar que el timbre siempre y en cada contexto está presente.

<sup>91</sup> *Id.* p. 115.

<sup>92</sup> *Id.* p. 116.

<sup>93</sup> *Id.* pp. 116-117.

pero está sucediendo algo más: empiezo a oír los viejos sonidos —los creía gastados, gastados por la intelectualización— empiezo a oír los viejos sonidos como si no estuvieran gastados.... Obviamente no están gastados. Pensar, los había gastado. Y si dejamos de pensar en ellos, de repente parecen frescos y nuevos.”<sup>94</sup>

Como nota final valdría la pena comentar que en varios puntos de la conferencia hace Cage explícita la estructura y el punto de ella en la que el lector escucha se encuentra percibiendo. Parte del contenido de la conferencia habla del orden de los sonidos, esto es lo que los *moldea* mientras suenan, por eso mismo el autor crea un molde que dice que está dando forma mientras lo hace. Se trata de un recurso que dice discursiva, estructural y tímbricamente.<sup>95</sup>

En esta primera conferencia ha sido tratado el texto como elemento que debe ser leído o interpretado por un lector-escucha que atienda al modo en que está ritmada la dicción del discurso. También ha sido tratada la cuestión del contenido que no es otra cosa que la forma de lo que está sonando: la estructura sólo lo es del contenido y éste sólo aparece estructurado incluso si no dice nada, incluso si lo percibimos como desorden: ruido, silencio, sonido. A lo que motiva este texto es a

---

<sup>94</sup> *Ibid.* p. 117.

<sup>95</sup> Puede leerse en fragmentos de la conferencia: “Ahora comienza la tercera unidad de la segunda parte. Ahora la segunda parte de esa tercera unidad... Acaban de experimentar la estructura de esta charla desde un punto de vista microcósmico, desde un punto de vista macrocósmico estamos pasando justo el punto medio de la segunda parte larga... La estructura sin vida está muerta. Pero la vida sin estructura es invisible. La pura vida se expresa a sí misma dentro y a través de la estructura.” *Ibid.* pp. 112-113. Permítase otro divertimento y pregúntese ¿qué citas están en el *cuero* del texto, cuáles en su *pie*? ¿Qué produce leer algo poco más allá del margen de un texto, alguna sensación de exclusión (como la discriminación de los ruidos por parte de la música)?, ¿qué dice más, esta nota interrogante o la mención a un libro allá arriba del margen que divide ¿en dos?, este discurso?

atender esos sonidos como tales, como sus timbres sin más. Además se filtra aquí otra encarnación del *límite*, en la relación estructura/estructurado, siendo ambas cosas necesarias entre sí.



*Repasó las letras del cuaderno...*

*Acarició el relieve como un ciego que leyera al modo árabe,  
de derecha a izquierda, hasta que esa confusión tuvo algo de partitura rota,  
de ruido que tal vez podía ordenarse. Entonces leyó, con interesado malestar,  
temiendo entender lo que empezaba a suponer.*

Juan Villoro (en Cuaderno de escritura, de *El testigo*).

## 2. Nada sobre la comunicación

La conferencia titulada *Comunicación* está compuesta mayoritariamente por preguntas. Es interesante este hecho porque las preguntas cumplen una función distinta a la de comunicar, no afirman, no ordenan, no niegan, interrogan. ¿Qué comunica una pregunta? Más que enunciar, la pregunta conduce, a quien escucha o a quien lee, a cumplir una función allende la de recipiente, es quien capta la pregunta quien la hace operar, en ese punto está su actividad.

La conferencia también contiene algunas afirmaciones, citas de otras conferencias o escritos que aparecen en medio de signos de interrogación. Así que en este párrafo aparecerán las menciones de los temas que contiene cuando no pregunta o lo que es pensado al leer algunas de sus preguntas. Afirma que la música contemporánea (etiqueta con la que definen a veces la obra de Cage) es la música presente, la que se escucha cuando se le escucha, la cual no está presente cuando se habla de ella;<sup>96</sup> Cage sostiene que su música busca la falta de intención o voluntad en la composición y con ello eliminar la distinción entre música y arte.<sup>97</sup> Por otro lado inquiriere sobre lo que la comunicación es y logra<sup>98</sup> además de interrogar sobre la cualidad comunicante sonora o musical de las palabras.<sup>99</sup>

Lo anterior no agota lo que contiene la conferencia de Cage, pero sí contiene mucho de lo pertinente para esta parte del tercer capítulo. Lo relevante es la cuestión de lo contemporáneo de la música, es decir, es lo que sucede en el presente, en el instante que se vive a cada momento. Por eso mismo, en una de las secciones en las que Cage se cita a sí mismo, puede leerse: “LEJOS COMO ESTAMOS EN ESTE

---

<sup>96</sup> *Id.* pp. 43-44.

<sup>97</sup> *Id.* p. 53.

<sup>98</sup> *Id.* p. 41.

<sup>99</sup> *Id.* p. 50.

MOMENTO DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA (ESTAMOS SOLAMENTE PENSANDO EN ELLA) CADA UNO DE NOSOTROS PIENSA SUS PROPIOS PENSAMIENTOS, SU PROPIA EXPERIENCIA Y CADA EXPERIENCIA CAMBIA MIENTRAS ESTOY PENSANDO Y ESTOY HABLANDO Y LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA ESTÁ CAMBIANDO. CAMBIA COMO LA VIDA.”<sup>100</sup>

Con respecto a la escucha, podría decirse que percibir con el oído es hacer algo contemporáneamente, no simultáneamente, como sucede con la vista. Es algo que está sucediendo, no algo que acontece sin más, claro que sería ingenuo pensar en ver como algo puramente instantáneo y atemporal; evidentemente se trata de un sentido de la percepción más que resuena junto con los otros.<sup>101</sup> La intención de esta tesis es atender con los oídos, ponerse a la escucha. Y manteniendo esto último en mente, ¿cómo hacer música que provoque escuchar sonidos sin más, sin distraer el oído con elementos con pretensiones comunicativas o emotivas?

El método que emplea Cage para llamar la atención del oído y no de la mente que intelectualiza los sonidos es el de evitar poner emociones, ideas o intenciones de quien ordena los sonidos. Evitar decir intencionalmente, implica que lo fonado contiene su puro sonido, que la música es emisión de timbre y que hace girar los oídos hacia él; dejando ser al puro sonido como resonancia que reverbera o vibra sin otra intención que hacerlo.

Aquí es donde lo silencioso del sonido (su polisemia, su relación con el silencio y su intensidad) alcanza a mostrarse porque no lleva ni siquiera la intención de ser música, de pertenecer a la tradición occidental de la armonía (elección de

---

<sup>100</sup> *Id* p. 44. Las mayúsculas son de Cage, quien prescinde de las comillas y de las cursivas al citar otros trabajos suyos en esta conferencia; casi todo lo que escribe en minúsculas son preguntas. En las siguientes menciones literales de su trabajo aparecen tanto mayúsculas como minúsculas, siempre respetando la edición del texto de Cage.

<sup>101</sup> Cf. Jean-Luc Nancy, *op. cit.* pp. 37-38.

ciertos tonos y timbres), ni del ritmo (patrones de repetición y duración de sonidos específicos).

Evitar en la mayor medida posible la intervención de la voluntad del compositor implica dejarle la tarea a alguien más, la tarea puede ser delegada entonces al azar, al intérprete, al escucha. Por eso es que Cage procura determinar cada vez menos lo que compone, al grado de percatarse de que incluso componiendo y delimitando ciertos elementos sonoros en una partitura, queda fuera de su alcance el ruido incidental (o el silencio), el espacio arquitectónico y sus cualidades acústicas; después de todo, ¿qué se compone cuando se cree que se han ordenado los sonidos para que alguien los escuche?<sup>102</sup>

Regresando al contenido particular de la conferencia *Comunicación*, entre las citas uno encuentra la siguiente: “CUANDO EL SILENCIO, EN TÉRMINOS GENERALES, NO ESTÁ EN EVIDENCIA, SÍ LO ESTÁ LA VOLUNTAD DEL COMPOSITOR. EL SILENCIO INHERENTE ES PARTE DE LA NEGACIÓN DE LA VOLUNTAD.”<sup>103</sup> Cage quiere hacer comprensible que hay sonidos feos (ruidos) y bellos (música), y es que posible atender a ellos sin *intelectualizarlos*, escuchar su timbre como lo que reviste la resonancia o como la resonancia misma cuando suena en cada caso particular y presente; una vez alcanzando esto, o todos los sonidos pueden parecer agradables y musicales, o todos ruidos feos.

O convertimos a Bach en ruido, o incluimos el sonido de la licuadora en una obra musical. ¿Pero por qué no hacer ambas cosas? Esto, evidentemente, “DISUELVE LA DIFERENCIA ENTRE “ARTE” Y “VIDA”.”<sup>104</sup> “¿Son los sonidos simplemente

---

<sup>102</sup> Cf. Cage, *op. cit.*, p. 61.

<sup>103</sup> *Id.* p. 53.

<sup>104</sup> *Id.* p. 53.

sonidos o son Beethoven?...Digamos que hay dos sonidos y dos personas, y cada uno de cada pareja es hermoso, ¿hay alguna comunicación entre los cuatro?”<sup>105</sup>

“¿Y si música —la palabra, quiero decir—es un sonido?/ Si lo es, ¿es música la música?/ ¿Es la palabra “música” música?/ ¿Comunica algo?/ ¿está obligada a hacerlo?/ Si es aguda, ¿lo hace?/ Si es grave, ¿lo hace?/ Si...”<sup>106</sup> Y si la música es sonido y “música” es un sonido y ese sonido, como palabra comunica, pero el sonido musical puede dejar de comunicar para ser pura resonancia que captamos en su timbre; entonces, ¿qué?, ¿cómo? Entonces, escuchar. Si escuchando atentamente la resonancia hacemos estallar el sentido haciéndonos estallar (vibrando) junto con los sonidos todos, entonces podremos escuchar(nos) el sonido como tal y el silencio como tal: sin otorgarles intenciones, significados ni sentidos que pertenezcan a su puro sonar.

Comprender escuchando implica atender al timbre que dice sin comunicar, es decir, escuchar es atender al mensaje comunicado como comunicación y nada más. Esta tarea puede parecer insulsa, pero implica abrir el oído, abrir el margen, trasgredir en límite de lo que cabe *encerrado* en el sobre de lo que tradicionalmente consideramos un mensaje, un sentido. Abrir el oído implicaría escuchar lo silencioso del texto, escucharlo silencioso de la música, lo no dicente o comunicativo que parece siempre estar en lo que percibimos, que en realidad es sólo eso: la escucha de la dicción de un timbre que suena en la lectura, en la audición de sonidos (voces, instrumentos, máquinas, conferencias, calles).

No se trata de ofrecer una clave con la cual puedan descifrarse los textos ni se trata de un método para hacer sonar o escuchar la música y los sonidos, si algo se suscribe aquí, es sobre todo la “estrategia sin finalidad”, lo que habrá que hacer será

---

<sup>105</sup> *Id.* pp. 41-42.

<sup>106</sup> *Id.* p. 50. Las diagonales representan saltos de línea que aquí se omiten para agilizar la lectura.

indicar el modo en que puede realizarse la escucha del silencio, ya siendo conscientes de esta reverberación de sonido y silencio en el timbre, el sentido de esa escucha quedará siempre abierto, siempre resonando contemporáneamente; es ese sentido que no alcanzamos a determinar, ni siquiera a decir, sólo hemos comenzado a escuchar.



*Se abrió sensciente el mundo del silencio y volví a oír, ¿en dónde realmente? El concentrante arribo de las olas. ¿Hasta dónde podía uno seguir con este juego autodevorante de querer vivir, viviir, viviiiiir, por encima de todo?*

Leonardo da Jandra, (en Resurgimiento sistemático de la dolencia, en *Entrecruzamientos I*).

#### IV. Conclusiones

¿Qué tiene que ver la escucha musical de lo silencioso del lenguaje y del timbre con la filosofía y con la ontología? Esta tesis ha sido hecha con elementos filosóficos y musicales para poder hacer resonar el sonido que lo hace siempre en el límite del silencio, donde ninguna de los dos algo por sí mismo sino una relación sonora: de primera instancia, escuchar musicalmente posibilita la captación del timbre, de la resonancia *qua* resonancia que permite escuchar la filosofía como texto leído y al ser humano como cuerpo resonante.

Esto podría estar poco relacionado con la ontología aparentemente, pero si se mantiene en los oídos resonando la introducción, podrá recordarse algo sobremano importante: sólo hay relaciones. ¿Cómo decir que hay algo determinado por algo determinante y que esas cosas no tienen conexión? Hay cosas determinadas porque algo las determina. Las conexiones entre *lo que es*, en términos de su aparecer, y posibilidad de captación de su sentido son escuchadas desde esta tesis: timbre, vibración, escucha.

Pero estos tres elementos no son categorías entendidas como abstracciones del pensamiento o del lenguaje que permiten comprender el modo en que aparece determinadamente *lo que es*; más bien, son estas cosas las que permiten al cuerpo, al lenguaje, a la vida, tener sentido y, por ende, pensarse categorialmente. Antes de poder considerar que pensamos *algo* respecto de *algo*, antes de decir *algo* respecto de *algo*, escuchamos. Decimos, creemos y pensamos concretamente, esto es, en una situación específica. La escucha *nos sitúa*, nos ubica en cada contexto en el que decimos, creemos o pensamos.

Cuando escuchamos, nos ubicamos al identificar las dimensiones del espacio y sus condiciones a través del eco, de la reverberación y de otros fenómenos acústicos. Identificamos el tiempo al distinguir cuánto tarda en llegar un sonido a los oídos o

cada cuánto es emitido. Podemos *decir* porque hemos aprendido escuchando la *dicción* de otros. Podemos captar sentido porque vibramos y nos ubicamos, en el tiempo y en el espacio, podemos abrir sentido porque el lenguaje jamás aparece desnudo sino sólo a través de alguna voz con un timbre específico, sonando, haciendo vibrar.

¿Qué ha sido hecho con este trabajo? ¿Se ha hablado de la música y de cómo suena? ¿Se ha dicho algo de la ontología y de sus problemas teóricos? ¿Se ha usado la música como mera excusa para hablar de la ontología? ¿Se ha empleado la filosofía para decir algo acerca de la música? Este trabajo podría reducirse a su primera intención solamente: acercarse filosóficamente al silencio musical. Claro que no fue una aproximación meramente técnica o acústica en el sentido de la Física, sino en el de pensar qué suscita la música cuando de escuchar su silencio se trata.

El silencio es audible pero no es algo que estrictamente aparezca, aparecen relaciones de sonidos o de ruidos y silencios. La escucha de la música invita a poner atención al modo en que los sonidos como tales aparecen, pero la música misma ha imposibilitado a veces escuchar; es esto, lo que Cage llama *intelectualización*, lo que ha propiciado pensar que los sonidos de la música están ordenados de tal modo que discriminan el resto de timbres, como el de la licuadora triturando frutas. Pero a pesar de toda *intelectualización*, podemos escuchar a Beethoven por su timbre, como un ruido, podemos escuchar atentamente a la licuadora como antes hiciéramos con *Presto agitato* de la *Sonata no. 14 en do menor*.

Los sonidos son su timbre, son eso que no puede ser medido en términos de frecuencia y amplitud. El recubrimiento que rodea cada sonido, sus cualidades específicas lo hacen único; sin importar si se trata de un ruido cualquiera o de un sonido arreglado por un instrumento musical, lo que lleva al tono y al volumen hasta un oído es un timbre cuyas características pertenecen a un ámbito indescriptible a través de *mayor* o *menor*, no pertenecen a una escala o gradación.

De las voces de los cantantes o de los sonidos de instrumentos decimos que son *cálidos, brillantes, oscuros, fríos*; a veces inclusive decimos que son *terrosos, secos, mojados, rasposos*, etcétera. Estos adjetivos pertenecen al campo de lo visual y de lo táctil, ¿hay adjetivos que califiquen específicamente lo sonoro, los timbres específicamente? No. Esto se debe a que son lo inasible de la propia dicción, son lo ronco de una voz o lo siseante de un sonido (y que conste que estos términos no califican al timbre, lo imitan onomatopéyicamente).

El silencio y el timbre son discursivamente indecibles, pero el sentido aparece a través de ellos. Siempre que hay sentido hay timbre en relación con el silencio porque son la condición de la posibilidad de situarse y escuchar el sentido. Si el pensamiento parte de la escucha y no de la contemplación, el sentido nunca es áfono.

Leer filosofía y pensar filosóficamente escuchando no puede ser un método, porque no todo suena igualmente, hay que atender al timbre de cada voz, asumir cada situación concreta en la cual escuchamos. El silencio, el timbre y el límite comparten la negatividad, la identidad y la diferencia; leer o pensar escuchando significa considerar lo identitario, lo diferente y lo negativo de cada circunstancia en la que se lee, por eso debe adecuarse la escucha a lo escuchado y evitar la intelectualización de los sonidos, eliminando la intención de medir las cualidades sonoras y dedicándose a escuchar el inconmensurable timbre.

Pensar filosóficamente escuchando significa no tener una finalidad específica de antes de empezar a reflexionar, la pregunta filosófica que hace el oyente atento no tendrá la intención de definir o determinar lo cuestionado, sino que conducirá a encontrar el timbre de lo escuchado. Hacer esto entendiendo lo discursivo simultáneamente implica renunciar a ciertos modos canónicos de comprender o de establecer el sentido.

Dejar de lado ciertos métodos filosóficos para entender discursos conduce a despedirse de parcialmente de la filosofía y aceptar prácticas que no se desprenden

de sus teorías, pero cuya naturaleza está relacionada con ella. En esta tesis la relación es la de música y filosofía, entre los discursos convencionales y los gestos mudos que desde ambos ámbitos emplean y que salen del esquema sus tradiciones. Cage, músico, nos hace escuchar los discursos como música (su timbre, su estructura temporal) y la música como ruido. Derrida se coloca en el margen de la filosofía y desde ahí se pregunta ésta, por la lingüística, el sentido, etc. Nancy nos invita a escuchar la dicción de la voz lectora y su timbre.

En conjunto, esta tesis nos coloca en la linde entre escuchar música y leer filosofía. El acercamiento entre una y otra acciones las mantiene distintas, sin embargo, su diferencia es también relacional y resulta que la filosofía hace algo distinto a lo tradicional al renunciar a ciertos prejuicios. Tal vez ni siquiera sería adecuado llamarla filosofía, porque no pretende decir el sentido, sino solamente escucharlo en el timbre que lo envuelve.

Así, no debe ser entendida esta tesis como un método para hacer sonar la filosofía como si se tratara de la aplicación de un instructivo: “siga usted la lectura de los siguientes capítulos para aprender a *escuchar* a la filosofía, en vez de *leerla*...”. En lugar de esto habrá que escuchar cada timbre, el de cada voz que dice *un* discurso y de ese discurso habrá que captar el timbre que hace sonar *cada* palabra. Si de escuchar se trata, hay que tender el oído en cada caso, sin pretender escuchar siempre lo mismo, cosa que sería imposible.

En otras palabras, se trata de dejar ser. Escuchar auténticamente lo cotidiano, significa abrir los oídos a más sonidos, simplemente distinguiendo timbres en vez de discriminando ruidos. Filosóficamente hablando, escuchar implica valorar el timbre específico de un discurso tanto como su contenido discursivo, atendiendo también a sus límites, su margen, los discursos de los que se distinguen y el modo en que está siendo dicho el discurso.

La cuestión del *dejar ser* ha sido medianamente tratada por la tradición con anterioridad, los autores tratados en este trabajo han hecho aportaciones al respecto. La particularidad de este trabajo radica en su punto de partida, que está en la escucha que propicia la música, una audición *gratuita*, sin más pretensiones que las de escuchar lo que suena. Y así habrá que tomar entonces la escucha del timbre, desinteresadamente, sin jerarquizar, atendiendo sólo al timbre, es decir, a las cualidades particulares y contextuales de cada sonido escuchado.



*Sí, creo que lo que busco es la apertura de  
todo lo que es posible, y a todo lo que es posible  
...Espero dejar que las palabras sean  
tal como he intentado dejar ser a los sonidos.*

John Cage, *Para los pájaros*.

## Apéndice

**Advertencia:** Este apéndice está colocado al final del trabajo por una razón, hacer patente el margen de la tesis. Estas ilustraciones, comentarios o anotaciones sólo pueden ser marginales considerando lo que implica lo contrario: no pueden incluirse en el cuerpo del texto porque no pertenecen o quieren evitar pertenecer al cuerpo, mudándose a un lugar en el que adquieren una cierta independencia cuyo sentido necesariamente está dado por lo que se incluye en lo *medular* del discurso, asimismo, el sentido del discurso *principal* adquiere sus dimensiones y sus sentidos sólo porque se distingue de otra cosa que no es él: apéndice y cuerpo son sí mismos por el margen.

La escritura es un elemento tratado en este trabajo constantemente, hay menciones constantes sobre cómo ciertos gestos escriturales contienen más elementos comunicativos que el discursivo que pretende decir semántica o gramaticalmente. Enfocar la lectura en los textos como textos antes que hacerlo como discursos cargados de mensajes permite *escuchar* la voz que comunica. Ahora se ofrecen imágenes visuales pueden ilustrar lo que antes ha sido sólo descrito, habrán algunas notas que ayudarán a que el lector ahora pueda captar lo mismo que ha permitido comprender el sentido expuesto en la tesis.

unity, *void of determination*, from which the determinate has been removed in an *external manner*, to this unity the determinate was itself something external and, after this removal, it still remains opposite to it; for it has not been sublated in itself but relatively, only with reference to this unity. – We already noted above<sup>1</sup> that if pure essence is defined as the *sum total of all realities*, these realities are equally subject to the nature of determinateness and abstractive reflection and their sum total is reduced to empty simplicity. Thus defined, essence is only a product, an artifact. *External reflection*, which is abstraction, only lifts the determinacies of being *out of what is left over* as essence and only deposits them, as it were, somewhere else, letting them exist as before. In this way, however, essence is neither *in itself not for itself* it is *by virtue of another*, through external abstractive reflection; and it is *for another*, namely for abstraction and in general for the existent which still remains opposite to it. In its determination, therefore, it is a dead and empty absence of determinateness.

As it has come to be here, however, essence is what it is, not through a negatory foreign to it, but through one which is its own – the infinite movement of being. It is *being-in-and-for-itself* – absolute *in-itselfness* since it is indifferent to every determinateness of being, otherness and reference to other have been sublated. But neither is it only this in-itselfness; as merely being-in-itself, it would be only the abstraction of pure essence; but it is *being-for-itself* just as essentially; it is itself this negativity, the self-sublation of otherness and of determinateness.

Essence, as the complete turning back of being into itself, is thus at first the indeterminate essence; the determinacies of being are sublated in it; it holds them *in itself* but without their being posited *in it*. Absolute essence in this simple unity with itself has *no existence*. But it must pass over into existence, for it is *being-in-and-for-itself*; that is to say, it *differentiates* the determinations which it holds *in itself*, and, since it is the repelling of itself from itself or indifference towards itself, *negative self-reference*, it thereby posits itself over against itself and is infinite being-for-itself only in so far as in thus differentiating itself from itself it is in unity with itself. – This determining is thus of another nature than the determining in the sphere of being, and the determinations of essence have another character than the determinations of being. Essence is absolute unity of being-in-itself and

are self-subsisting but, as such, at the same time conjoined in the unity of essence. – Since essence is at first *simple negativity*, in order to give itself existence and then being-for-itself, it must *now posit in its sphere* the determinateness which it contains in principle *only in itself*.

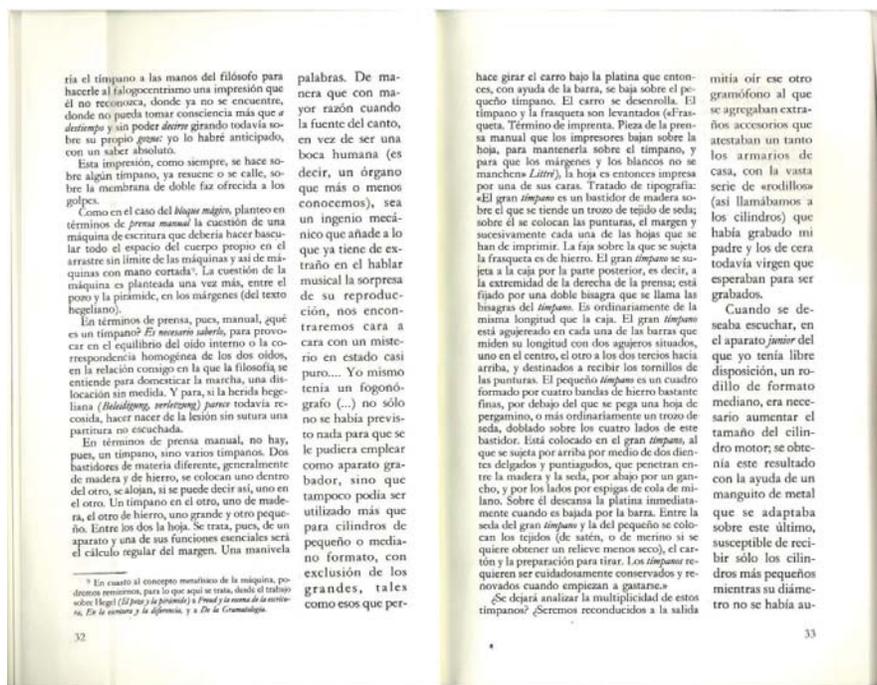
Essence is in the *whole* what *quality* was in the sphere of being; absolute indifference with respect to limit. Quantity is instead this indifference in *immediate determination*, limit being in it an immediate external determinateness; quantity *passes over* into quantum; the external limit is necessary to it and *exists* in it. In essence, by contrast, the determinateness does not exist; it is *posited only* by the essence itself, not free but only with *reference* to the unity of the essence. – The negativity of essence is *reflection*, and the determinations are *reflected* – posited by the essence itself in which they remain as sublated.

Essence stands between *being* and *concept*; it makes up their middle, its movement constituting the *transition* of being into the concept. Essence is *being-in-and-for-itself*, but it is this in the determination of being-in-itself for its general determination is that it emerges from being or that it is *the first negation of being*. Its movement consists in positing negation or determination in being, thereby giving itself *existence* and becoming as infinite being-for-itself what it is in itself. It thus gives itself its *essence* which is *equal* to its being-in-itself and becomes *concept*. For the concept is the absolute as it is absolutely, or in and for itself, in its existence. But the existence which essence gives to itself is not yet existence as it is in and for itself but as essence *gives it* to itself or as *posited*, and hence still distinct from the existence of the concept.

First, essence *shows within itself* for *reflection*; second, it *appears* third, it *reveals* itself. In the course of its movement, it posits itself in the following determinations:

- I. As *simple essence* existing in itself, remaining in itself in its determinateness.
- II. As emerging into existence, or according to its concrete existence and *appearance*.
- III. As essence which is one with its appearance, *as actuality*.

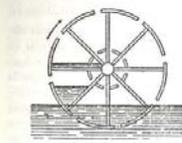
Esta primer imagen, no pretende ser un ejemplo de qué tipo de discurso aparece en un texto, sino de cómo se ve a grandes rasgos en términos de párrafos, y prosa: es un tipo de edición que pretende mostrar su contenido como un discurso continuo y unitario. Corresponde a las páginas 338 y 339 de la Lógica de Hegel, en una traducción al inglés.



En este caso se presenta la imagen del segundo texto cuyos gestos son revisados en el segundo capítulo, introduce evidentemente una división que pone en juego la idea del margen del texto: del lado izquierdo expone su discurso y paralelamente, en una columna del lado derecho, inserta un poema.

Este mismo texto hace aún más expresiva la introducción del margen como parte de su discurso cuando hace patente la relevancia de las notas hechas al pie de página cuando ellas ocupan un espacio tan amplio que visualmente atacan con mayor intensidad que el texto principal, como puede verse a primer golpe de vista en la siguiente imagen.

hacerse con un gesto simplemente discursivo o técnico, en tanto que no se hayan destruido estos dos tipos de dominio en su familiaridad esencial —es también la del *falsetismo* y del



El timpano de Lafaye lleva, en lugar de los tabiques del timpano de Vivaldi, tabiques cilíndricos que siguen arcos de vértice en círculo. Se abierten así los ángulos. Al entrar en la rueda, el agua no se eleva ya en los ángulos. Se reduce así los choques y al mismo tiempo la pérdida del trabajo. Reproducción aquí esta figura, acaso hegeliana, del timpano de Lafaye (1717).



28

De este «bajo profundo» al que se liga la idea, como una piedra al cuello, de escalones que se abren en el suelo, como para ir a la bodega o descender paso a paso a un cierto número de metros por debajo del nivel del mar (...) abrirse camino a través de los órganos horadando el canal de una úlcera angosta pero lo suficientemente penetrante para que sean interesantes los músculos más profundos; sea la de un artista de ópera recortado en piedra o labrado en el acero más ligero si se trata de un cantante, surgido de la tierra tibia de un invernadero o estrado en quebrado filamento de cristal si se trata de una de esas cria-

turas a las que se llama «cantatrices» con más gusto que «cantantes», por más que el «cantador» sea una especie desconocida\*, ya se trate de la voz más vulgar, salida del ser más mediocre para la romanza más insulsa o el estrillido más trivial, misteriosa es la voz que canta, con respecto a la voz que habla.

El misterio —si se quiere a toda costa, por las necesidades del discurso, dar una figura a lo que, por definición, no la tiene— puede ser representado como un margen, una franja que rodea al objeto, aislándolo al mismo tiempo que lo califica, inser-

\* Esta figura desdoblada (la desdoblación debía también aplicarse al objeto, cfr. pag. 207) pone al descubierto el sistema falsetístico en sus articulaciones filosóficas más sensibles. Persegue, pues, la deconstrucción de la estructura triangular circular (Edipo, Trimalción, Diábolica especular) desde hace tiempo suspendida y muy explícitamente en los textos de *La desdoblación* (págs. 32, 37, 38) y de *Panorama* (págs. 110 y 111). Esta estructura, empujada de lo propio y de la indiferencia orgánica, es a menudo la figura arquitectónica del timpano, parte de un fonema comprendido en el triángulo de tres comas, a veces horadada con un vaso circular llamado *avala*. No se trata aquí de pagarle el tributo de una negación ondulada de una tesis sin coreografía de escritura que manipula el orden falsetístico cada vez en su argumentación conceptual y en sus comunicaciones ideológicas, políticas, literarias. Más bien señalar tomas conceptuales y giro de escritura que el orden no pueda volver para organizarse o desorganizarse una vez más. El margen, la mancha, la demarcación pasan aquí entre reglas (pluralidad de modos) y demuestran la unidad sistemática de una escritura.

Al trazar de una figura desdoblada, por el menos, pues, dos funciones de anatomía, como hay dos laberintos y dos ciudades. En una de ellas, «discreción del error», la rotura del cráneo permanece invisible. Parece cortada con una raya por el punto. Ha sido en efecto quemada, en 1723, con el cuerno del cuado.

turas a las que se llama «cantatrices» con más gusto que «cantantes», por más que el «cantador» sea una especie desconocida\*, ya se trate de la voz más vulgar, salida del ser más mediocre para la romanza más insulsa o el estrillido más trivial, misteriosa es la voz que canta, con respecto a la voz que habla.

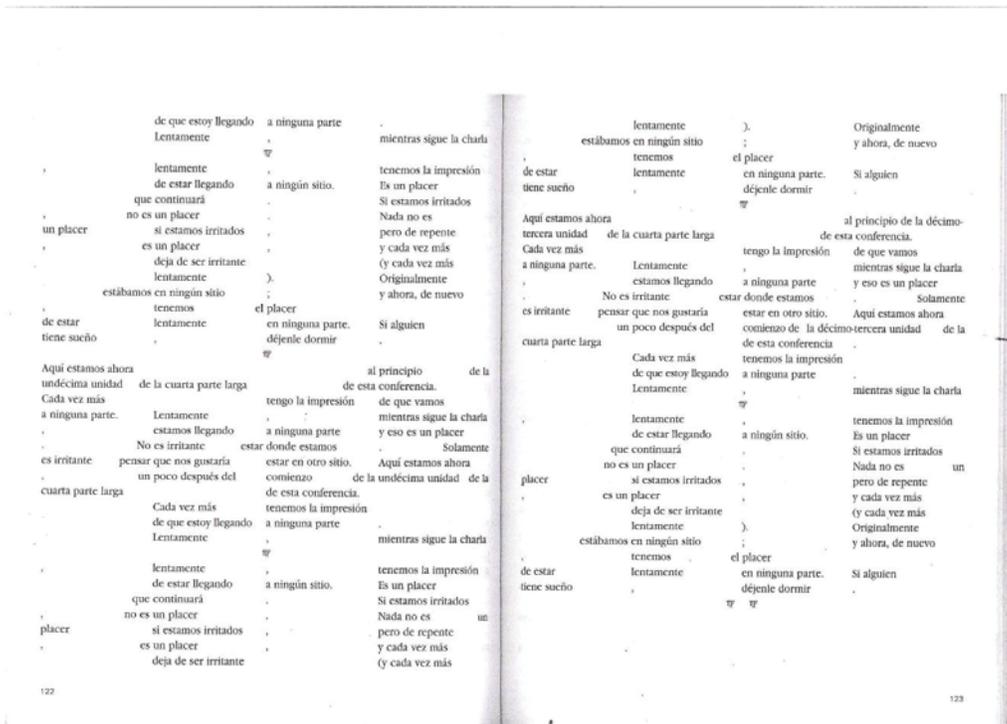
El misterio —si se quiere a toda costa, por las necesidades del discurso, dar una figura a lo que, por definición, no la tiene— puede ser representado como un margen, una franja que rodea al objeto, aislándolo al mismo tiempo que lo califica, inser-

\* No es tampoco válido en «cantantes», donde el «cantador», «cantadura», constituye una especie bien conocida. (N. del T.)

29

En esta página se puede observar cómo algunas ilustraciones colocadas entre las notas a pie de página amplían (curiosamente reduciéndolo en términos de edición), el sentido del discurso. Con esta ilustración se aumenta la cantidad de modos de entender la palabra *timpano*, expandiendo el sentido del discurso de un modo que no sólo depende del contenido discursivo, sino incluso visual.

Pasando a los textos revisados o mencionados en el tercer capítulo, la *Conferencia sobre nada* está compuesta de modo que sea leída rítmicamente, ordenada según una estructura temporal con proporciones complejas que son anunciadas durante su lectura: por momentos el texto dice en qué parte de qué sección se encuentra la lectura. El hecho de que Cage juegue con el ritmo y con la dicción del texto señala la introducción del margen del texto en su propia lectura: haciendo énfasis en cómo suena y no en qué dice, coloca la atención del escucha/lector en lo que el texto como escritura no alcanza a cifrar, el timbre de la dicción del lector.



Una vez más el modo de escribir y de acomodar el texto dice más que el discurso que contiene, hace patente el sentido en la lectura sonora, rítmica y, por tanto, tímbrica.

Por último, se ofrece una imagen del proceso seguido por John Cage para componer una pieza cuyo resultado escritural y musical es particularmente inusual. En lugar de ofrecer una imagen visual de cómo luciría la partitura descrita por el proceso de su elaboración, se juega una vez más con algo en lo que se ha insistido desde el tercer capítulo: el gesto más silencioso para escuchar lo no-dicho en lo comunicado, es no emplear gestos explícitos y vocalizar una lectura más bien tradicional, escuchando el timbre. Esto es equivalente a lo que comenta Cage en la mencionada conferencia que no versa sino sobre nada, primero hay que aprender a *escuchar* —en el sentido nancyniano diríase en esta tesis— los ruidos cualesquiera para luego *escuchar* como ruido incluso a Beethoven.

El texto en cuestión aparece íntegro, extraído del libro, en la siguiente página completa, para facilitar su lectura.

*Este artículo, traducido al alemán por Christian Wolff, apareció primero en Die Reihe No. 3 (Viena, 1957). El texto en inglés fue impreso en la edición universal de Die Reihe No. 3, copyright 1959 por Theodore Presser Co., Pennsylvania, con cuyo permiso se reproduce aquí.*

#### Descripción del proceso de composición utilizado en *Music for Piano 21-52*

1. Con tinta, pluma y hojas de papel transparente de unas determinadas dimensiones, se elabora una página original (sin notaciones), con cuatro sistemas totales. «Total» quiere decir aquí tener suficiente espacio por encima y por debajo de cada pentagrama para permitir bajo o soprano. De ese modo, teniendo los dos pentagramas habituales, uno para cada mano, cada uno de ellos tiene suficiente espacio por encima para acomodar nueve líneas auxiliares (equidistantes como las del pentagrama) y por debajo para otras seis líneas auxiliares y más (dejando espacio para las teclas más bajas y sus cuerdas). Entre ambas hay un estrecho espacio bisecado por una línea, que permite la notación de ruidos producidos por la mano o baqueta sobre la construcción interior (sobre la línea) o exterior (bajo ésta) del piano. Las medidas son tales que toda la hoja (dentro de los márgenes) es potencialmente útil.

2. Dejando a un lado la hoja original, se emplean operaciones aleatorias derivadas del *I-Ching* y canalizadas entre ciertos límites (1-128 para 21-36; 1-32 para 37-52) (que se establecen según la relativa dificultad de interpretación) para determinar el número de sonidos por página.

3. Una página en blanco de papel transparente se coloca de forma que puedan observarse fácilmente sus imperfecciones puntuales. El número de imperfecciones que se corresponde con el número determinado de sonidos se marca con lápiz.

4. Poniendo la hoja a lápiz cuidadosamente sobre la página original, se escriben a tinta primero los pentagramas y los espacios intermedios y después las líneas auxiliares donde sean necesarias. Segundo, se escriben a tinta redondas convencionales donde un punto señalado a lápiz cae dentro del área de pentagramas o líneas auxiliares, escribiéndose notas a tinta (negras sin rabo) donde uno de tales puntos cae dentro del espacio entre dos pentagramas. Esta operación se completa toscamente, ya que, por el uso de líneas y espacios convencionales, los puntos que caen sobre estos últimos son mayoría. Así se determina que un punto, aunque no esté en una línea, está de hecho más cercano a ésta que al centro del espacio adyacente.

5. Se efectúan ocho lanzamientos de una moneda para determinar las claves, de *fa* o de *sol*, y se marcan en tinta.

6. Las sesenta y cuatro posibilidades del *I-Ching* están divididas por operaciones de *azar* en tres grupos relativos a tres categorías: normal (tocada en el teclado); con sordina; y punteada (las dos últimas tocadas sobre las cuerdas). Por ejemplo, obtenidos los números 6 y 44, un número del 1 al 5 producirá una normal; del 6 al 43, una con sordina; y del 44 al 64, un sonido de piano punteado. Hay cierta tendencia de probabilidad en favor de las categorías segunda y tercera. Aunque esto no parece importante, indica un posible cambio de «técnica». Las categorías así determinadas (notaciones S y P) se sitúan convenientemente con referencia a las notas.

Un procedimiento similar se sigue para determinar si una nota es natural, sostenida o bemol, alterándola, por supuesto, para las dos claves extremas donde sólo hay dos posibilidades.

7. La notación de la composición queda así completa. Mucho de lo que ocurre durante la interpretación no ha sido determinado. Por tanto, la siguiente nota es fijada a la cabecera del manuscrito: «Estas piezas constituyen dos grupos de dieciséis (21-36; 37-52) que pueden tocarse aisladas o juntas y con o sin *Music for piano 4-19*<sup>1</sup>. Su extensión en el tiempo es libre; puede que haya o no silencio entre ellas; pueden estar unas sobre otras. Dada una extensión de tiempo programada, los pianistas pueden hacer un cálculo para que su concierto la cubra. La duración de cada nota y la dinámica son libres.

#### COMENTARIO

Una interpretación se caracteriza por su duración programada, que es calculada de antemano y a la que nos ajustamos por medio de un cronómetro. Esto es útil sobre todo en relación a una página completa, y en segundo lugar, en relación, digamos a, un sistema; porque es posible que, aunque el espacio de la página sea aquí igual al tiempo, como la interpretación es realizada por un ser humano y no por una máquina, este espacio puede ser interpretado como algo que se mueve, no sólo constantemente, sino con mayor o menor rapidez. De ese modo, finalmente, la notación no ha determinado nada en lo que se refiere al tiempo de la interpretación. Y, en lo que se refiere al timbre (los ruidos, las tres categorías), tampoco se ha determinado casi nada. Así sucede sobre todo cuando P se interpreta como si significara una cuerda punteada *con sordina* o S una cuerda con sordina *punteada*. Tampoco, por cierto, se han indicado los puntos de las cuerdas donde hay que efectuar las citadas operaciones. Además, no hay —y esto puede considerarse una omisión fundamental— ninguna indicación referida a la arquitectura de la habitación donde ha de tocarse la música, ni al emplazamiento (que habitualmente distancia a unos de otros) de los instrumentos (¿cuántos?) que se vayan a utilizar. Todos estos elementos, evidentemente de vital importancia, apuntan a una pregunta: ¿qué se ha compuesto?

<sup>1</sup> La composición de estas piezas siguió un procedimiento diferente y, además, no incluyó ruidos de la construcción interior o exterior.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio, ¿Qué es un dispositivo?, en *Sociológica*, año 26, no. 73, UNAM, pp. 249-254.
- Aristóteles, *Metafísica*, trad. García Yebra. Gredos. Madrid. 1997.
- Bennet, Roy, trad. Bárbara Zitman. *Léxico de música*. Akal. Madrid. 2001.
- Bergson, Henri. *Ensayo de los datos inmediatos de la conciencia*. Sígueme. Madrid. 2004.
- Cage, John. *Silencio, conferencias y escritos*. Ardora. Madrid. 2002.
- Derrida, Jaques. *Márgenes de la filosofía*. Cátedra. Madrid. 2006.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Litoral. Córdoba. Argentina. 1995.
- Hegel, G. W.F. *Cience of Logic*, trad. George Di Giovanni. Cambridge. Cambridge, 2010.
- Hyppolite, Jean. *Lógica y existencia*. Herder. Madrid. 2005.
- Ituarte, Verónica. Sarah Vaughan, huella vocal para la posteridad, en *Musiclife*, año 6, no. 72.
- Kennedy, Michael. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. 3th. Ed. By Michael Kennedy, Oxford Press, London, 1980.
- Le Breton, David. *El silencio. Aproximaciones*. Sequitur. Madrid, 2009.
- Nancy, Jean-Luc. *La inquietud de lo negativo*. Arena. Madrid. 2005.
- Oñate, Teresa. *Para leer la Metafísica de Aristóteles en el siglo XXI*. Dykinson. Madrid. 2001.

## Bibliografía adicional y complementaria:

- Cage, John. *Para los pájaros*. Alias. México. 2011.
- Eldred, Michael. *Heidegger's Hölderlin and John Cage*, (versión electrónica) en <http://www.arte-fact.org/heicagen.html>.
- Leñero, Carmen *Caracol sonoro*, UNAM-IIFL, 2006.
- Picard,Max *El mundo del silencio*, Monte Ávila, Caracas, 1971.