

ESCUCHAR, ESCRIBIR, INTERPRETAR: LA ESCRITURA COMO ECO EN FILOSOFÍA Y MÚSICA

Listen, write, play: writing as an echo in philosophy and music

Matías Rivas Vergara

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile
mbrivas@uc.cl

Daniela Rivera Riquelme

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile
dzrivera@uc.cl

Resumen

Tradicionalmente, el sujeto ha sido definido como autoconciencia del pensar que vuelve sobre su propio origen. En este artículo se intenta sustraer al sujeto de aquella delimitación para interpretarlo como cuerpo en tanto que espacio donde se configura la música y su interpretación. Se pretende entonces —a partir, principalmente, de Nietzsche y Nancy— oír al sujeto y reconocerlo como caja de resonancia que, afectada por el sonido y capaz de hacer de su voz un eco, abre paso a un vínculo con la escritura. Esta, sea musical o literaria, se manifiesta como eco del cuerpo que se inscribe a través del signo como ecografía del sujeto. Así, el sentido de la escritura ya no se fija en la relación unívoca entre signo y significado, sino que, en cuanto ecografía, pluraliza y amplifica el sonido, abriendo la posibilidad de una remisión infinita del sentido.

Palabras clave: cuerpo, música, eco, interpretación, escritura.

Abstract

Traditionally, the subject has been defined as a self-consciousness of thinking which returns over its own origin. This article tries to subtract the subject from such delimitation for read it from the body as a space that configures music and its interpretation. The intention is —principally from Nietzsche and Nancy— to hear the subject and to recognize it as a sounding board which, affected by sound and capable of making his voice an echo, opens the way to a link with writing. This, be it musical or literary, shows itself as an echo of the body which is inscribed through the sign as an echography of the subject. Thus, the meaning of the writing is no longer fixed in the univocally link between sign and meaning, but, as an echography, pluralize and amplifies the sound, opening the possibility of an infinite remission of meaning.

Keywords: body, music, echo, interpretation, writing.

Fecha de Recepción: 01/07/2019 - *Fecha de Aceptación:* 26/11/2019

1. Preludio

“El hombre en su totalidad es un fenómeno de la música”, decía Nietzsche (1999 194). Esta frase no solo es propia de un filósofo fascinado por lo musical, sino que también lo es de un amante de la música en sentido estricto. En efecto, un recorrido a través de la obra de Nietzsche no evidencia únicamente sus bien conocidas reflexiones filosóficas de juventud o madurez, sino que también yacen allí interesantes reflexiones musicales que se vinculan, en mayor o menor medida, con las composiciones para piano escritas por el filósofo. Estas últimas, sin embargo, a diferencia de sus célebres escritos, no gozaron de la misma admiración ni reconocimiento.

Tema predilecto de *El nacimiento de la tragedia*, la música marcó siempre el ritmo del pensamiento nietzscheano, no solo de sus partituras para piano, sino de sus escritos, a tal punto que su filosofía se vuelve canto en *Así habló Zaratustra*. Así, la música no fue solo el objeto de algunas de las más bellas e interesantes reflexiones de Nietzsche, o de sus desencuentros con Wagner, sino que, sobre todo, fue el modo en que su pensamiento se articulaba. En este sentido, el filósofo pensaba música y danzaba pensamiento: su escritura era composición y esta, a su vez, interpretación danzante de aquella música dionisiaca que él oía en cada fibra de su ser.

La frase que citamos al inicio puede comprenderse entonces como una declaración autobiográfica, puesto que la simbiosis entre música y pensamiento se encarna en la biografía de Nietzsche y en su escritura. En este sentido, dicha armonización puede interpretarse como la grafía del ritmo de su vida y de su pensamiento. Así, filosofía y escritura se reúnen en Nietzsche para ser consideradas en torno a lo musical, lo cual, a su vez, nos invita a pensar la posibilidad de una triple articulación entre música, cuerpo-sujeto y escritura. Ahora bien, resulta importante remarcar que, una vez al interior de la tríada, el cuerpo ya no podrá seguir cumpliendo con los límites y exigencias que la tradición filosófica le ha impuesto, a saber, su rol como *res extensa* que figura al sujeto que en él se ampara. El cuerpo, como veremos en las líneas siguientes, adquiere un nuevo estatuto al ser pensado desde la vibración sonora.

Frente a la armonización del cuerpo y de la escritura en clave musical, se manifiesta imperante la necesidad de plantear un ‘cómo’. En este sentido, ¿cómo es posible distinguir aquello que en el cuerpo deviene musical? O, más aún, ¿cómo es que música y escritura se articulan en él? Ambas preguntas llaman a tomar una disposición que exceda los límites de la delimitación, es decir, pensar la tríada música, cuerpo-sujeto y escritura exige salir de la intención de definir sus términos únicamente para petrificarlos en un sentido pleno, tal como ocurre en la idea de

sujeto entendida desde el dualismo cartesiano. Pensar la tríada referida exige una cierta 'escucha', es decir, una disposición a liberarse del predominio de lo único, pues escuchar implica atender a lo plural que nunca es fijo; a lo que siempre deviene y es continuo.

A partir de estas interrogantes es que se traza el camino que el presente artículo pretende seguir. Se tratará, por lo tanto, de dar con el adecuado tono de un pensamiento que armonice con la escucha y que permita pensarla como tal, ya no desde categorías ajenas al fenómeno, sino desde la escucha misma. Por consiguiente, comprender al ser humano como fenómeno de la música significa atender al modo en que esta nos afecta y también al modo en que nos relacionamos con ella. En este sentido, el cuerpo, como lugar de la receptividad de lo sonoro, adquiere una importancia fundamental. Sin embargo, no solo puede atenderse aquí a la recepción de la sonoridad, sino que, dado que el escuchar es ya un modo de acceso al sentido de aquello que se oye, necesariamente habrá que ocuparse de cómo dicho sentido es encarnado por el sujeto. Frente a esto, el cuerpo no solo recibe la sonoridad de modo pasivo, sino que actúa tal como un prisma al ser impactado por un haz de luz, es decir, deviene una caja de resonancia y produce, en este caso, un cromatismo musical.

Con todo, el cuerpo abierto a la sonoridad permite que en él resuenen sus ondas y se forme una acústica al modo de un eco. Es este último el que le otorga al cuerpo su ser vibrante, es decir, su ser sujeto de la música como eco. La reverberación de este eco, a pesar de que pueda pensarse como un fenómeno efímero, es capaz de inscribir un rastro. En efecto, las fuerzas sonoras que han permeado el cuerpo y cuyo eco resuena en el sujeto (y como sujeto) son excretadas por este a través de un signo a la espera de su interpretación, es decir, a través de la escritura. El sujeto, como eco del cuerpo vibrante, inscribe así su excedencia sonora en el signo escrito.

De esta manera, la escritura, en tanto eco del sujeto inscrito como signo, es el exceso del cuerpo en su relación con las vibraciones y sonoridades. Así, la escritura musical es la resonancia que habita el cuerpo y que, en cuanto signo, acontece como sentido del sonido, mientras que, a su vez, al ser oída en la interpretación como música, en cuanto resonancia infinita, acontece como sentido del sonido (*cf.* Nancy 2015 56). De esta manera, la escritura musical y, como veremos, también la escritura literaria, pueden concebirse al modo de una ecografía, esto es, como la grafía del eco: la resonancia puesta en suspenso mediante el signo cuya función es la de amplificar el sonido, pluralizar el eco en una reverberación o remisión infinita, al modo de una danza inagotable.

2. Fuga

¿Cómo pensar la relación entre música y filosofía? ¿Cómo comprender la articulación entre sonido, sujeto y escritura? Un primer paso parece ser poner atención al lugar donde esta relación se da, es decir, allí donde se articula y confluye como tal. Nietzsche (2000), en sus reflexiones sobre el lenguaje y la sonoridad de la voz, enfatizaba el efecto transpositivo de las impresiones nerviosas. En este sentido, cada impresión afecta una esfera diferente de la sensibilidad, como si se tratara de varias capas membranosas que van permeando y refractando a la vez las sensaciones en un proceso que Nietzsche califica como esencialmente metafórico, es decir, de traspaso analógico de una esfera a otra (cf. 220-221).

Por lo tanto, eso que el pensamiento clásico tradicional ha llamado sujeto, siguiendo la idea del *cogito* cartesiano, queda dispersado en diversas relaciones que ocurren ya no primaria y originalmente en la conciencia, sino en el cuerpo como horizonte de relación carnal con el mundo, como lo ha dejado en claro la fenomenología de Merleau-Ponty (1993). Profundizando en esta tradición y, a propósito de la exigencia de liberar al sujeto de la delimitación unívoca de su sentido, Jean-Luc Nancy (2015), en su obra *A la escucha*, hace un llamado a “tender la oreja”, esto es, a aprender a pensar con el oído, aprender a escuchar.

Al relacionar pensamiento y oído, ofreciendo una alternativa a la tradicional asociación entre pensamiento y ojo, Nancy está colocando al cuerpo como lugar donde la escucha se articula y donde el pensamiento resuena y continúa la vibración recibida. El cuerpo se configura, así, como sujeto membranoso, como la fina tela de un parlante que ayuda a amplificar el sonido con el efecto de resonancia de su superficie. En tanto lugar del *pathos* perceptivo, el cuerpo se erige como el eje entre sí mismo y las ondas sonoras que lo impactan. Sin embargo, lejos de repeler estas fuerzas, el cuerpo establece con ellas un particular tipo de resistencia: se trata de la resistencia de la membrana, es decir, la que es propia de lo permeable. Afectado por la sonoridad, el cuerpo no la repele, sino que actúa, a decir de Nancy (2015), como un ‘diapasón’. Así, el cuerpo se pone a tono con la vibración sonora, ejerce un proceso analógico transpositivo como el descrito por Nietzsche (2000) y se afina como una cuerda, se deja transir por el sonido y deviene resonancia, sujeto resonante.

Tomando en consideración lo anterior, el cuerpo en tanto espacio de configuración entre música e interpretación, no puede comprenderse como una mera *res extensa* que alberga en sí al sujeto como *res cogitans*. Tampoco se trata de un sujeto autofundante que determina todo desde sí, ni del fundamento último de la correlación con el mundo, sino que, al ser pensado como fenómeno de la música, el sujeto necesariamente se tematiza como cuerpo, como entidad afectada por

fuerzas sonoras que lo hacen vibrar y resonar. La escucha de sí del sujeto, su aparente autorreflexividad, no es sino ya una interpretación, una transposición de aquello que lo afecta en tanto cuerpo. La afección invisible de lo sonoro convierte al cuerpo en prisma membranoso y al sujeto en caja de resonancia. Cuerpo y sujeto se articulan así, considerados desde la música, a partir de la remisión propia del eco y, por lo tanto, nos desafían a poner el pensamiento en sintonía con ello. Se trata aquí, entonces, de un gesto activo frente a dicha sonoridad, se trata del sujeto como un 'escuchando' en tanto movimiento.

En ello consiste, precisamente, el ponerse a la escucha, tal como lo entiende Nancy (2015). Al oír, nos percatamos de que el sonido y el sentido se mezclan (*cf.* 12-19). La música, en tanto sonoridad que apunta a un sentido, es percibida con y como un sentido capaz de producir nuevas sonoridades. Se configura así el espacio de la resonancia, el sujeto-cuerpo como un instrumento musical. La tarea parece ser, entonces, que el pensamiento se encuentre con su frecuencia propia, que se reconozca a sí mismo como resonancia, como eco incesante, y que se comprenda como partícipe de la dinámica del cuerpo. De hecho, en la escucha, el sujeto deviene, a decir de Nancy, "un sujeto diapasón" (2015 38). En este sentido, tomando en cuenta la función del diapasón, el sujeto comprendido de este modo se caracteriza entonces por la capacidad de emitir una tonalidad a través de la puesta en juego de su vibración. Sin embargo, para que el diapasón pueda encontrar su frecuencia debe afectar a una caja (el cuerpo) que permita que su tonalidad resuene y se amplifique. Así, en el contacto entre ambos instrumentos se da la afectación, pues, al encontrarse, ambos suenan en la misma frecuencia, es decir, en la misma tonalidad. De esta forma, tal como el diapasón, el sujeto es capaz de manifestar su vibración y expandir su frecuencia a través del cuerpo.

Una clave para profundizar en lo anterior nos la da quizá Gustav Mahler, quien luego de componer su Segunda Sinfonía, conocida como *Auferstehung* ('Resurrección'), dijo: "No compongo, soy compuesto"¹. Así, a su manera, Mahler es también, como Nietzsche, un fenómeno de la música. ¿Qué significa entonces "ser compuesto"? ¿Cómo puede el músico crear su obra si ya se está compuesto? ¿Cómo puede pensarla, escribirla e interpretarla? Y el filósofo, ¿es también compuesto? ¿Qué es entonces la obra musical y la obra filosófica? Todas estas preguntas, para ser respondidas o, al menos, para tener sentido, necesitan primero que el pensamiento se conecte con la frecuencia de la música. Solo poniéndose a la escucha se puede comprender la frase de Mahler.

En relación con lo anterior, resulta interesante notar que en *El nacimiento de la tragedia*, al comparar al lírico con el músico, Nietzsche (1979) señala que este no es más que un *médium*, un espacio de tránsito entre lo que Schiller llamaba "el

¹ Citado en Lacoue-Labarthe (1979 286).

estado de ánimo musical” (62) y el acto de poetizar. En este sentido, la creación poética —el acto creativo en sí mismo— no es otra cosa que una interpretación de la música, aquella que Nietzsche llama “música dionisiaca” (49). Es decir, de la resonancia como fuerza originaria e inalcanzable en su resonar. Esto último nos lleva a pensar la relación entre música y palabra, entre sonido y escritura, y entre composición e interpretación, a partir de un espacio donde no hay un sujeto al modo como se lo entiende según la tradición cartesiana y la metafísica moderna.

“Lo sonoro [...] arrebatada la forma [...] la ensancha, le da una amplitud, un espesor y una vibración o una ondulación”, dice Nancy (2015 12). Es decir, la música, ese arte de la forma arrebatada por el sonido, participa de una especial configuración del espacio o, mejor dicho, configura propiamente un espacio: el de la resonancia, la reverberación, la remisión, el eco, el incesante ir y venir del sonido. En este espacio colmado, saturado de ondas sonoras, el cuerpo deviene membrana, queda sujeto a su propia permeabilidad refractante, encuentra allí, precisamente, su único modo de ser sujeto. Este cuerpo, entendido como *médium*, en el sentido que Nietzsche daba al músico y al lírico, es en sí mismo una caja de resonancia: posee sus cuerdas y sus tambores, su ritmo y su timbre. Desde los latidos del corazón, la respiración, el vibrato de la voz, hasta los espasmos gástricos e incluso el crujir de los huesos y el rechinar de las fibras musculares, el cuerpo es tan sonoro como esa música que llega desde una habitación lejana, desde el centro de la sala de concierto o desde los audífonos de un reproductor de audio. Así, el cuerpo es también compuesto, lugar de pasividad receptiva y emisión activa, es el lugar del sentir, del re-sentir, de la remisión como acontecimiento, allí donde, como dice Nancy, se da “la ocurrencia de un sujeto” (2015 24).

En torno a esto último, surge una analogía al interior de la música que ilustra la idea de un sujeto que, como hemos mencionado, ya no constituye una unidad primaria y original clausurada en sí misma, sino que, toda vez que pretende manifestarse como tal, termina por disolverse. La *fuga* —hito paradigmático de la obra musical de la época barroca— se caracteriza por contener dentro de sí ideas o frases melódicas que se denominan ‘sujetos’. En una primera etapa, la *fuga* expone al ‘sujeto’ que se supone constituirá la idea que guíe el desarrollo musical de la obra. Sin embargo, cuando el primer sujeto no ha concluido aún su exposición, se superponen a él una multiplicidad de ‘sujetos’ que terminan por difuminar a esta primera línea que se suponía originaria. En la polifonía del contrapunto, la *fuga* se compone de ‘sujetos’ superpuestos que remiten a sí mismos tal como un eco que se propaga en un medio reverberante. Así, a lo largo de la obra se manifiestan dichos ‘sujetos’, pero siempre en desfase, tanto en tiempo como en tonalidad; se da entonces, de esta manera, el efecto de una transposición.

Este es, por lo tanto, el sujeto que es acechado cuando se está a la escucha; un sujeto, en palabras de Nancy, “igual a sí y distinto de sí, como eco de otro y ese eco como el sonido mismo de su sentido” (2015 25). Se trata, entonces, del eco como sentido del sujeto o del “eco del sujeto”, en clave de Lacoue-Labarthe (1979). En otras palabras, hay un sujeto siempre en desfase, nunca centrado, siempre diseminado en su eco, en éxtasis, reverberante, desterritorializado, inubicable. Es así como, para Nancy, la música es “aquello donde el sonido y el sentido se mezclan y resuenan uno en otro o uno por otro” (2015 19). Y esta resonancia es el sujeto de la música: un eco. Ya no una *res cogitans* o una conciencia intencional, sino un diapasón y una caja de resonancia. Sin embargo, cabe plantear aquí el siguiente problema: si el sujeto no es más que un eco de sí, si no hay ya un adentro ni un afuera definidos como momentos estables (*cf.* Nancy 2015 33), ¿cómo hablar entonces de un músico, de un compositor o de un intérprete?

Pensemos en el origen de la palabra música (*mousikê*). Para los griegos antiguos, esta era lo propio de las Musas. Pero ¿qué es lo propio de las Musas? Si nos remitimos a Platón (*Ion* 533d-535a), las Musas son quienes inducen la manía (*manikê*) en el poeta, quienes lo arrebatan de sí. Poseído, entonces, el poeta canta con la voz de las Musas. La música es así el arrebatado mismo, la salida de sí del sujeto, su éxtasis. Hacer música, cantar, es convertirse en el *médium* de las Musas, es salir de sí: dejar de componer y ser compuesto, volviendo a la frase de Mahler.

Es esta la manera en que puede entenderse, entonces, el hecho de que en la música no haya sujeto al modo en que es concebido por la metafísica moderna, sino que haya, más bien, un eco del sujeto (Lacoue-Labarthe 1979). La interpretación musical, comprendida de esta manera, oída estando a la escucha de la voz de las Musas, no es otra cosa que interpretación. ¿Qué quiere decir esta tautología? Significa que interpretar es el acto de la mediación, del estar ‘entre’ (de ahí el prefijo latino *inter*). Como podemos apreciar, vuelve a resonar aquí el fragmento de Nietzsche que inauguró este texto: el ser humano es la epifanía de la música, el *médium* que amplifica, en el sentido de la resonancia, el temple de ánimo musical. De este modo, lo poetizado, la composición musical como poema, no ha sido compuesto por el poeta; este es solamente el eco de las Musas. Pero, si estas son propiamente el origen irremontable de la creación en tanto interpretación, entonces ¿quién es el lírico o el músico? En su imposibilidad de ser sujeto fundante, el músico o el poeta no es más que un paso, sujeto-eco, una resonancia del origen que reverbera infinitamente y siempre diferido de sí.

A partir de lo dicho, podemos entender el hecho de que Lacoue-Labarthe (1979), en su libro *Le sujet de la philosophie*, al concebir al sujeto como un eco siempre resonante, haya pensado la escritura como tipografía² y la autobiografía

² Hablamos aquí, siguiendo a Lacoue-Labarthe (1979), del sujeto como “sujeto de la escritura” (222).

como una “fonografía” (253), o como una “allobiografía” (265), es decir, como el resonar de lo otro, de lo otro que vuelve al sujeto como rebote de sí: la remisión, la resonancia infinita e irremontable de sí. Entonces, y siguiendo esta línea, ¿por qué no pensar al intérprete, al músico, como un ‘fonógrafo’? ¿Por qué no pensar al compositor como aquel que es capaz de escribir la palabra de las Musas y hacer del eco una ‘tipografía’? ¿Por qué no pensar la partitura como una ‘excritura’³ del eco? No parece descabellado entonces pensar la escritura musical tal como la escritura literaria, como ya lo ha mostrado Lacoue-Labarthe. Es más, de hecho, también puede pensársela al modo en que la concibe Maurice Blanchot (2002): como el espacio del morir, de un ‘moriendo’⁴ —en relación al movimiento musical que lleva por nombre *morendo* (*mor.*)— es decir, esa agonía infinita que constituye el desvío perpetuo de toda interpretación, de toda escritura entendida como *entretien infini* (Blanchot 1996); la resonancia del sujeto en su excrecencia de sí como eco.

La interpretación musical, en tanto ejecución de una pieza, no le da término —no la ‘ejecuta’—, sino que la abre, la despliega hacia el infinito o, al menos, hacia la indeterminación misma del rebote o del pliegue sonoro. Es decir, la abre hacia la propia resonancia presente en la obra musical y que la constituye como obra misma. Aquí aparece, en relación a la apertura de la resonancia, la relación fundamental entre temporalidad y música. De alguna manera, puede decirse que la música configura un espacio como tiempo, que el espacio que es compuesto por la sonoridad musical es, a la vez, tiempo que se vuelve espacio (*cf.* Nancy 2015 33). Pensar este espacio temporalizado y este tiempo espacializado, como si se tratase de los relojes de Salvador Dalí en su obra *La persistencia de la memoria*, nos lleva hacia la partitura, hacia el lugar en que el espacio-tiempo de la música se contrae para luego expandirse. Es decir, nos situamos ahora en ese agujero negro que es la escritura musical como punto de pliegue de llaves, corcheas, fusas, *pianissimos* y *fortes*, pero también de silencios, es decir: todo lo que se inscribe y suena, pero, al mismo tiempo, también lo inscrito que no suena o, quizás, que suena como ausencia, como pausa de la vibración, como el necesario descanso de la resonancia en su constante pasar. La partitura, este punto de convergencia, queda en estado de latencia a la espera suspensiva de la expansión interpretativa, de la ejecución que libere de sí la resonancia y que vuelva a evocar el origen irremontable y siempre diferido de la obra musical.

³ Hemos tomado aquí como inspiración de nuestro concepto de ‘excritura’ a Nancy (2013) con su noción de *l'excrit*: el grito que sale del cuerpo y que se plasma, resonante, en la escritura. Se piensa así, por lo tanto, a la escritura en directa relación con el cuerpo, como su actividad, y ya no como algo excluyentemente propio del *cogito* desencarnado.

⁴ Para despejar toda duda, consignemos aquí que “*moriendo* no es terminando, sino infinitizando” (Nancy 2015 55).

Si pensamos ahora propiamente en las relaciones de temporalidad que se dan en la música, podemos notar que en la escritura musical puede apreciarse, de hecho, que el compás rápidamente convoca la fracción en la cual se inscribe: 4/4, 2/4, 6/8; una métrica musical que se completa con figuras que constituyen unidades de tiempo. Sin embargo, la música, concebida como sonoridad más que como mero tiempo, se torna también espacio. En este sentido, la sonoridad no remite a un contenido dado, pues no hay una imagen referencial, sino que se tiende –o se extiende– allí un espacio. Pero, ¿qué espacio? Si bien la partitura, en cuanto signo y escritura musical, dicta aquello que debe ser tocado en el instrumento, hay, no obstante, un espacio allí que permite que la misma pieza pueda sonar siempre diferente. Es el espacio de la interpretación, la apertura de la resonancia, la *differánce* (Derrida 1989) del signo mismo, es decir, aquello que, aunque no está escrito, suena. Así, la interpretación no es una intelección del signo, sino que se trata más bien de una escucha en apertura, de un dejar que el eco resuene, de una puesta en juego del oído. El intérprete es entonces el *médium*, quien toca la música, la caja de resonancia y el diapasón, el instrumento mismo que vibra. ¿Qué es entonces el instrumento? Otro intérprete, la duplicación del *médium*, cuerpo como sujeto de fuerzas⁵, extensión o ‘excrecencia’ de la música. Nuevamente, eco: escritura como ‘excritura’ y resonancia.

¿Por qué no pensar entonces el lenguaje desde la escucha? ¿Por qué no escuchar el *logos* en vez de intentar ver o descifrar su sentido? Si el lenguaje es también sonido, si es también una música, entonces cabe admitir que pensar no es algo muy diferente que tocar un instrumento, que escribir no es muy diferente de jugar o danzar, como ya lo entendía Nietzsche. Es posible, de esta manera, musicalizar los pensamientos, pensar al filósofo como intérprete. Pero, ¿qué música toca el filósofo? ¿Qué canta? ¿Qué interpreta cuando escucha y qué escucha cuando interpreta?

3. Movimiento finale: morendo

Tal como el movimiento musical que sugiere el *preludio* y la *fuga*, hemos visto cuál es la intención inicial que abre la reflexión sobre la articulación entre música, cuerpo-sujeto y escritura. Por una parte, el *preludio* —en su acepción musical originaria— es caracterizado por el momento en el que los músicos improvisan acordes y líneas melódicas para probar su afinación. En este sentido, el *preludio* constituye el momento en el cual se establece la altura que dará paso al movimiento que le precede. Así, al modo de un preludio, la ‘escucha’ constituye la afinación sobre la cual se articula el pensamiento que ha tomado lugar a lo largo de

⁵ Tomamos aquí la idea, expresada por Deleuze (1998), del cuerpo como relación de fuerzas.

estas líneas. Por otra parte, la *fuga* que prolonga este prelude se ha manifestado hasta acá como las consideraciones que se abren cuando el pensamiento está a la escucha de su reverberación, de su eco y su propagación. En consideración a ello, la reflexión sobre el ser humano como fenómeno de la música deja atrás las limitaciones que la tradición filosófica le ha impuesto al sujeto, es decir, ya no se trata de registrarlo con la finalidad de fijarlo en un sentido pleno, sino que se trata de pensarlo al interior de un registro, esto es, en un registro musical que permita su manifestación en la pluralidad de su eco; en el registro de la escucha de sí. Finalmente, así como las figuras oscilan entre las líneas del pentagrama para dar la tonalidad de la nota, la grafía del eco se inscribe como escritura y logra que el eco se exhiba como 'excritura' en tanto exceso del sujeto. Ambas, tanto escritura musical como 'excritura' del eco se inscriben en este registro para dar paso a la interpretación, puesto que esta última constituye el movimiento en el que la escritura, aún cuando parezca petrificarse en el signo, se inscribe para diferir de sí y, de esta manera, tender el espacio en el que se juegan (tocan) una infinidad de posibilidades: el matiz.

Oír la palabra es al mismo tiempo interpretarla, ser *médium* como el poeta. Pensar es oír, por lo que es también interpretar. De esta forma, el filósofo compone e interpreta, ejecuta un sentido (emite un juicio o una 'sentencia'), de eso se trata su tarea. Si la escritura musical es una interpretación del sonido, del sentido del sonido y del sonido como sentido, la escritura filosófica, la literatura y, a fin de cuentas, la escritura en sí misma, es su equivalente especular. En este sistema de signos que se desdoblan, en esta configuración tipográfica, en esta ecografía que es la 'excritura' del propio cuerpo excedente desde donde filósofo y músico interpretan, se juega el vínculo entre pensar y escuchar, siendo la escritura, como excrecencia del cuerpo ('excritura'), no otra cosa sino un medio (un 'entre').

De este modo, si la obra musical escrita parece ser el desfase de la obra que resuena en esos signos a la espera de interpretación y que permanece en estado de espera no escatológica, es decir, de eco, la escritura —la filosofía, la literatura— es entonces el desfase del sentido (su diferencia de sí, su 'diferancia'⁶). Mientras ella resuena, el cuerpo es el compás de dicha espera, el ritmo del advenimiento del sentido, la escucha como profecía, la música como adivinación del secreto, ya no como visión sino como escucha. De lo contrario, ¿por qué Tiresias el adivino no podía sino ser ciego? Quizás habría que imaginarse así, jugando nietzscheanamente, a un Tiresias-Dionisos, un vidente-danzante de jovial sabiduría, mitad niño y mitad animal, que espera en el eco, envuelto por el halo vibratorio y embriagador de la música, esa música que ya de por sí es una danza; la danza invisible de los sonidos, el espacio mismo en su pliegue danzante. Danzar

⁶ Tomamos aquí como referencia el concepto de *différance* acuñado por Jacques Derrida (1989).

es esperar en el eco, hacer eco la espera, vibrando, resonando. Esto es estar 'moriendo': no llegar nunca a la muerte sino mantenerse en la espera, en el desvío del eco; el desvío como sentido.

El advenimiento de un sentido fijo y que puede ser esclarecido es la muerte misma como inmovilidad absoluta, como fundamento o fundación desde donde no hay otra posibilidad de ser. Pero, ¿es acaso esto el sentido de lo humano? Claramente, a partir de lo expuesto, parece que no. Entonces, ¿por qué no pensar en que el movimiento infinito del eco que se escribe y se interpreta –la vibración que se reescribe, la escritura como resonancia–, es precisamente lo propio de lo humano, su *morendo* musical? ¿Acaso no es el desvío lo propio del sujeto, su moribundear como *continuum*, su 'moriendo'? Ya no la muerte, sino el morir en cuanto infinitizar: el no acabar nunca de morir, tal como en el signo musical del *morendo* (*mor.*), donde la pieza se abre hacia una dinámica de transición en la cual el sonido se ralentiza graduando así su intensidad todo cuanto el intérprete quiera, o bien como en la danza macabra⁷, donde el movimiento se extiende más allá incluso de lo que el bailarín puede, en una suerte de potencia de 'impoder'.

Bibliografía

- Blanchot, Maurice. *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila, 1996.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *Le sujet de la philosophie (Typographies 1)*. Paris: Aubier-Flammarion, 1979.
- Nancy, Jean-Luc. "L'excrit", *ALEA* 15/2 (2013): 312-320.
- Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2015.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1979.
- Nietzsche, Friedrich. *Estética y filosofía de las artes*, ed. Agustín Izquierdo. Madrid: Tecnos, 1999.
- Nietzsche, Friedrich. *Escritos sobre retórica*, ed. Luis Enrique de Santiago Guervós. Madrid: Trotta, 2000.

⁷ Esta es una referencia a las danzas de la muerte que, de hecho, se representaban en la Edad Media. Camille Saint-Saëns compuso una obra titulada *Danse macabre* en referencia a estas danzas. Asimismo, existió un curioso caso de 'epidemia de baile' (también conocida como coreomanía o tarantismo) en 1518 en Strasbourg, donde se supone que varias personas comenzaron a bailar sin cesar durante días, en una especie de histeria colectiva, hasta quedar imposibilitados de moverse (o, pensándolo de otro modo, moviéndose en la imposibilidad).

Merleau-Ponty, Maurice. *La fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1993.

Platón. *Diálogos*, vol. I, trad. J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo y C. García Gual. Madrid: Gredos, 1981.