



# La política de la escucha. Formalismo y cuerpos sonoros\*

*THE POLITICS OF LISTENING: FORMALISM AND SOUNDING BODIES*

*A POLÍTICA DA ESCUTA. FORMALISMO E CORPOS SONOROS*

**Daniel Villegas Vélez\*\***

Fecha de recepción: 16 DE JUNIO DE 2011 | Fecha de aceptación: 30 DE AGOSTO DE 2011.

Encuentre este artículo en <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/>.

Código SICI: 1794-6670(201203)7:1<147:PDEFCS>2.3.TX;2-8

## Resumen

La musicología como disciplina científica ha producido una idea de música como objeto de conocimiento y ha dispuesto las condiciones en las que ese conocimiento debe llevarse a cabo. En estas condiciones, la música resulta comprendida a partir de sus representaciones gráficas y bajo una pretensión de sistematicidad, a costa de lo sonoro. Nuestras propias condiciones de escucha son diferentes y nos enfrentan a una diversidad de músicas, comportamientos sonoros, ruidos y sentido, que aquí se comprenden como exceso. Tras un análisis de algunos momentos en la historia de la musicología, en donde emerge el formalismo, se descubre también una ligazón con la política, que hoy es ilegible y que exige una nueva atención. Se propone, entonces, una estética basada en la escucha –y no en la actitud científica–, en la que sonido y política convergen sobre un cuerpo dispuesto para el exceso.

**Palabras clave:** música, musicología, significado, escucha, política.

**Palabras clave descriptores:** Música y sociedad, Musicología, Semiótica y música, Música y lenguaje, Apreciación musical.

---

\* Este ensayo surge de las reflexiones sobre la musicología y la etnomusicología como disciplinas llevadas a cabo en el seminario de la profesora Brenda Romero (becaria Fulbright) en la Pontificia Universidad Javeriana, con el fin de introducir en la discusión algunas cuestiones sobre la relación entre la teoría, la política, el cuerpo y la música.

\*\* Maestro en música con énfasis en estética de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. Miembro del Grupo de Investigación en Ontología y Poética de la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. En 2011, recibió la beca Benjamin Franklin de la University of Philadelphia para realizar estudios de doctorado en Music Theory. [postbop@gmail.com](mailto:postbop@gmail.com).

### Abstract

Musicology as a scientific discipline has produced an idea of music as object of knowledge, and has set forth the conditions under which that knowledge might be attained. Under those conditions, music is understood overly through graphical representations and a pretention of systematicity, leaving sound aside. Our own listening conditions are of a different kind and put us against a diversity of musics, sounding behaviours and sense, here comprehended as an excess. After analysing some key moments in the history of musicology where formalism emerges, a link with politics that today is illegible is discovered, calling for new attention. Finally a new aesthetics is proposed, based on listening –rather than a scientific attitude– where sound and politics converge over a body open to excess.

**Keywords:** Music, Musicology, Meaning, Listening, Politics.

**Keywords** Music and society, Musicology, Music – semiotics, Music and language, Music appreciation.

### Resumo

A musicologia como uma disciplina científica tem produzido uma ideia de música como objecto de conhecimento e tem proporcionado as condições em as quais esse conhecimento tem ser realizado. Nestas condições a música resulta compreendida a partir da suas representações gráficas e numa pretensão de sistematicidade, a costa do sonoro. Nossas próprias condições da escuta são diferentes e nos enfrentam a uma diversidade de música, comportamentos sonoros, ruído e sentidos, entendidos aqui como excesso. Depois de um análise de alguns momentos na historia da musicologia onde surge o formalismo, descobre-se uma ligação com a política que hoje é ilegível, que exigem nova atenção. Então propor se uma estética centrada na escuta —e não na atitude científica— na qual o som e a política convergem num corpo disposto ao excesso.

**Palavras chave:** música, musicologia, escuta e política.

**Palavras chave descritor:** Música e sociedade, Musicología, Música – semiótica, Música e linguagem, apreciação musical.

*Tenemos que conservar la palabra ruido, la única palabra positiva para describir un estado que solo podemos designar en términos negativos, como desorden.*

Michel Serres, Génesis

I

No voy a preguntar qué es la música. No sabría cómo contestar. Quizá, sea impertinente hacer esa pregunta; tal vez, lo impertinente sea proponerla para negarla. En todo caso, preferiría no hacerlo. Puede ser que no lleve a ningún lado; puede ser, incluso, que la pregunta resulte insoluble, al menos formulada de esa manera; no por eso hay que desecharla. Parece que comenzar evitándola ya es una forma de plantearla, pero al menos la hace presente, retorna. Permanece, la dejo cerca, difiero una respuesta, pero continúa alrededor; la escucho. Sería un ruido de fondo, de base. Sería, como todo ruido, condición de posibilidad del sonido; una matriz indiferenciada, pluripotencial, máxima señal en todas las frecuencias del espectro que, a través de filtros y procesos, da lugar a sonidos parciales que no agotan nunca su fuente. Responderla no sería, entonces, cuestión de dar una respuesta acertada, más abarcadora o más precisa porque, y esto es lo que intentaré mostrar en este ensayo, hay algo en la música –alguien podría decir que en casi toda práctica humana o, incluso, en cualquier registro de la naturaleza– que funciona como un exceso, como un desbordamiento de sentido que impone y exige una actualización constante, una puesta en práctica, una ejecución, y que todavía tiene la posibilidad de hacer cosas inauditas.

Ha habido, sin duda, ocasiones en las que esta pregunta se hace desde la música. Llamamos vanguardias a esa forma moderna de interrogación autorreferencial, la música interpelada por la música. Aunque en rigor haya preguntado por sus límites y no por el “qué es”; la manera en que intentan responderlo es siempre más elocuentes que cualquier explicación de “por qué” esas obras vanguardistas son o no son música. En cierto modo, podemos saber más sobre qué es la música a través de algunos cuestionamientos precisos que por medio de una colección de música universal porque, si bien estoy evadiendo un tipo de pregunta que exige una respuesta en cierto modo esencialista, sabemos ya que no será a través de inducciones que podamos averiguarlo. El reto para la vanguardia habría sido desplazarse al mismo ritmo que los límites para permanecer siempre en ese interior, en el que, por lo demás, no debería sentirse nunca demasiado cómoda. Ante una obra de vanguardia, por lo tanto, no cabría responder si es o no música, sino de qué manera se han desplazado los límites de tal manera que la pregunta siga teniendo sentido; este desplazamiento ha recibido el nombre de heterología (Rancière, 2004, p. 63)<sup>1</sup>. En todo caso, en estas vanguardias, nada dejó de sonar, incluso en el momento –con Cage, por supuesto– en el que sí lo hizo; llamaríamos filisteo al que negara que 4:33” es música pero, hay que reconocerlo, no sabríamos decir por qué. Pero no es de las vanguardias de lo que me quiero ocupar aquí, sino de una discusión anterior, que tal vez las hizo posible, en algún sentido; todo esto como una forma de diferir, de evitar responder qué es la música.

En rigor, es una pregunta que está planteada siempre de antemano; de hecho, demasiado o no lo suficiente. En ocasiones, no hay tiempo de hacerla, se ofrecen defini-

ciones completas como parte de un método científico que saturan cualquier posibilidad para preguntar. Los tratados de la música suelen comenzar dando una definición: Descartes, por ejemplo, comienza su *Compendium* definiéndola por “su objeto”; el sonido, y su finalidad, la de producir deleite y mover varias pasiones en nosotros (2000, p. 1)<sup>2</sup>. A veces, también, para evitar repetir esquemas y formas de pensamiento que se consideran inadecuadas por fuera de las condiciones en las que fueron producidas, se eluden tanto las respuestas como la pregunta, como la *Harmonielehre* de Schoenberg, en donde su autor espera quitar a sus estudiantes de composición una “mala estética” para entregarles un buen “curso de artesanía”, de manera que comienza su enseñanza considerando los “materiales” de la música, sin detenerse en la cuestión anterior (Schoenberg, 1992, p. 1).

Sobredeterminación e indeterminación, que en realidad vienen a ser lo mismo. Ruido de fondo, que a veces suena más que la música, como en las versiones digitales de las grabaciones de Caruso, en las que el ruido del shellac recibe el mismo tratamiento de sampleo que la música “pura”; de manera que, al reproducirla, el ruido ya no es algo extraño que se pueda suprimir. El desgaste desigual en los surcos queda grabado en el archivo de mp3 como índice de la rotación del disco en la vitrola, pero lo que yo escucho no es producto de esa rotación, sino de las transformaciones que han ocurrido; el signo escindido queda como una capa más y un significado se cambia por otro. La pregunta se añade como música y conlleva las mismas transformaciones que le ocurran a esta. En consecuencia, no puedo escuchar solo la música, o únicamente la pregunta por la música, porque ya están mezcladas en lo que llega a mis oídos. Puedo analizar con un espectrograma la señal y ver las capas superpuestas, como en un análisis geológico de estratos; pero, al escucharlo, no puedo hacer el mismo proceso; la acústica parece resistirse a la arqueología, al menos a la manera visual de practicarla. Acaso puedo componer una disposición espacial de lo que escucho: el piano atrás, la voz de Caruso en medio y el ruido delante, como una pantalla que lo cambia todo. Pero no se trata de una perspectiva, que es además un rasgo visual de diferencias dialécticas, siguiendo a Salome Voegelin, mientras que al escuchar estoy inmerso en otro tipo de mezcla, una acumulación, una simultaneidad sensorial, un edificio efímero en donde se organiza, no la fuente, sino el sonido mismo (Voegelin, 2010, p. 84). No puedo ignorar el ruido y escuchar solo a Caruso porque no puedo escuchar algo que no está sonando; no le puedo aplicar un procedimiento digital de reducción de ruido sin alterar también lo que he conocido siempre como la voz de Caruso. Y si dejo de escucharla con los audífonos y conecto mi computador a un equipo de sonido, la voz, el ruido, serán y no serán los mismos. La calidad y la disposición de los parlantes en el espacio, mi propia ubicación con respecto a estos, producirán experiencias sónicas diferentes si me dispongo a escuchar de esa manera.

Me detengo en estas consideraciones para enfatizar en esa imposibilidad que tiene la música de ser escuchada y comprendida por medio de la abstracción, suprimiendo lo accidental para enfocar lo esencial. No hay, en nada de lo que escucho, algo de lo que pueda deshacerme para tener una imagen sonora más clara. Al utilizar un filtro o un ecualizador para perfeccionar el sonido, solo lo haré diferente, más adecuado a las

condiciones, más definido. Sin duda, voy a preferir uno antes que otros, pero el criterio no será de pureza sino de algo más. Y esa diferencia en sonido y el criterio que use para escogerlo tendrán que formar parte también de mi escucha; no puedo pretender que se trata del mismo sonido si lo he hecho cambiar.

Atiendo a estas grabaciones como al paradigma de nuestra condición de escucha: para nosotros, para nuestros oídos, el ruido y la música son indisociables y no podemos escuchar la voz de Caruso sin escuchar también ese ruido que aparece ya como signo de nostalgia, de aquellas vitrolas antiguas que produjeron la más reciente modificación a la ontología de la música y el sonido. La esquizofonia, la separación entre el sonido grabado de su fuente original, implica, al mismo tiempo, la fusión de la música y el ruido, con todas las implicaciones epistemológicas y estéticas que esta fusión conlleva. Ruido y música, separados, reunidos, hechos transportables. Antes de que Caruso cantara en Manaos, su voz sonó por primera vez en el Amazonas y traía ya el ruido: aunque Fitzcarraldo soñaba con la presencia del cantante en su propia casa de ópera, lo escuchaba día y noche en la vitrola, con el ruido, y también con el río y la selva; tal vez, anhelamos la presencia de la fuente con tanta locura como él, pero estamos arrojados a una experiencia diferente y, a menos que la comprendamos, tendremos que conformarnos con una presencia que no es la misma. Tras la separación entre un evento original y su grabación pueden intervenir además varios procesos orientados a la escucha—y no como parte de la composición o la ejecución—, todos sobre la grabación de un evento cuya originalidad es, a la vez, fetichizada y desidealizada, convertida en monumento pero abandonada a su dispersión democrática. Con cada transformación, el sonido se hace más accesible, más transportable y consumible; una transformación ontológica audible. Escuchamos con nostalgia los sonidos de otro medio, acogemos sus transformaciones, deseamos cada vez mayor precisión y, al mismo tiempo, mayor movilidad, coleccionamos versiones, comparamos la “calidad” y la “fidelidad” de grabaciones en las que nunca estuvimos presentes, se nos ofrecen versiones perfectas hechas en estudio y grabaciones de conciertos, de campo, que nos aseguran la “vitalidad” del acontecimiento; todo esto confirmando y radicalizando un discurso en contra de la originalidad, la autoridad y autonomía de la obra. Procesados y escuchados simultáneamente, producidos por las mismas fuentes y en las mismas condiciones, ruido y música se hacen indiscernibles. Mi deseo de escuchar el ruido en las grabaciones y de hacerlo significativo deshace la diferencia que ha trazado la teoría de la comunicación entre ruido y señal: en el ruido hay mucho que escuchar todavía. En fin, y volviendo a la metáfora que propició esta digresión, que solo pretende amplificar unas preguntas que resuenan, que son concomitantes con la que estoy evitando, la música se actualiza siempre en sus condiciones de escucha y todo lo que tiene lugar en el momento en el que estoy a la escucha se hace parte indisoluble de mi experiencia auditiva, ya por la naturaleza resonante de mi cuerpo, ya por la insolencia del ruido de las preguntas que insisten en confundirse con una música que nunca habrá sido la misma.

La especificidad de las condiciones de escucha —histórica y tecnológicamente determinada— que quiero señalar aquí implica, entre otras cosas, que hay un nivel de lo

sonoro en el que es difícil separar la música de lo que no lo es. Ya no es necesario que intente diferir la respuesta por la música tratando de elucidar qué es lo no musical o lo extramusical. Los problemas de esta distinción apenas comienzan a insinuarse; ciertamente, no fue la música la que propuso una distinción tal sino la musicología, una ciencia, un discurso, que intenta responder qué es la música.

## II

Las observaciones (¿objeciones?) anteriores se pueden hacer, entonces, con respecto de esa pregunta paralela: ¿qué es la musicología? Si difiero una respuesta para la primera, necesariamente queda en suspenso la segunda, se hace imposible. Ya no es paralela sino posterior, condicionada. Debo saber qué es la música para poder saber qué es la musicología, supuesto que ese nombre indique la ciencia de algo que se llama música. No sería posible condicionar la primera pregunta a la segunda, definir la música por aquello que es objeto de una ciencia llamada musicología. Ahí, ya habría comenzado a responder, y de la peor forma posible. Debo detenerme, entonces, de nuevo con impertinencia.

Lo que aparece como una ciencia de la música lo hace en condiciones muy particulares y entraña una especie de paradoja que no ha dejado de ser señalada y que no deja de sorprenderme. Atendiendo de nuevo a su nombre (sin por eso avanzar una respuesta a la pregunta inicial), resulta que la musicología es una ciencia, un logos, una lógica, un discurso racional de saber, una teoría, theôrein, contemplación, mirada puesta sobre un objeto visible. Es la contemplación de algo que no se ve, que no está ahí al frente sino alrededor o ya en los oídos, la racionalidad de un evento efímero que se produce en una interacción contingente entre un evento físico y un cuerpo. O es la ciencia de hacer visible lo invisible de la música a costa de su sonoridad. Música visible, representada, en las partituras, los diagramas de los instrumentos, los relatos y fotografías de sus performances. A través de un encuentro complejo de fuerzas que aún no termina de trazarse, la musicología (musikwissenschaft) vienesa de finales del siglo XIX fue capaz de producir discursivamente, desde su origen, una distinción entre lo musical y lo extramusical que conlleva no pocas contradicciones<sup>3</sup>. Esta distinción, casi tan vieja como la música misma, según Lydia Goehr, adquirió su forma más articulada al final de un cambio de paradigma en el que los teóricos definieron para la música un estatus de autonomía de manera que su valor y su significado ya no dependía del mundo exterior (mimesis) o sus efectos sobre los espectadores (catarsis), sino del “alma interior y privada” de la música misma (1992, p. 191). Al construir una ciencia analítica que pudiera corresponder a este estatus autónomo del arte, aparecieron dos nuevas teorías acerca del sentido de la música, que Goehr denomina trascendentalismo y formalismo. Mientras que la primera ubicaba el significado de la música más allá del mundo concreto, la segunda la explicaba a través de reglas estructurales internas. Entre las dos, simultáneamente y antes de que el romanticismo diera paso al positivismo, o mejor a través de la muerte del primero y la afirmación del segundo, surgió un ideal de música absoluta y una ciencia que se consideraba capaz de explicarla a cabalidad. En algún punto, en alguna pequeña

diferenciación entre lo puramente musical y lo que los teóricos consideran prescindible, ocurrió una extraña transformación en la que el objeto de la musicología dejó de ser audible. Al final del proceso, la ciencia que se ocupa de lo puramente musical pudo hacerse a un objeto analizable, dejando como resto lo sonoro. Rosengard Subotnik llama al resultado de esta transformación la escucha estructural (Structural Listening), especialmente la desarrollada por Schoenberg y Adorno<sup>4</sup>. Basada en una pretensión de sistematicidad que hace corresponder leyes universales de la música con la autonomía estructural de cada obra y en postular esta sistematicidad como racionalmente aprehensible por cualquier oyente, de manera similar a la lógica formal, la escucha estructural define una actitud hiperracional ante la música, en la que Adorno y Schoenberg están dispuestos a sacrificar el sonido para lograr una comprensión absoluta de la estructura musical (Subotnik, 1996, p. 161). En el caso de Adorno, el desprecio por lo sonoro depende de su concepción de la ontología de la música en la que la ejecución consiste apenas en una instanciación parcial de la obra, que solo es completa y plena en la partitura, tal que la individualidad estructural de la música queda condicionada históricamente por la tecnología y las convenciones (Subotnik, 1996, p. 162). La crítica de Subotnik es especialmente valiosa porque muestra cómo el silenciamiento del sonido coincide con la noción de autonomía que llegaron a compartir el formalismo y el trascendentalismo, con una preocupación por las posibilidades políticas de la música y del trabajo del crítico. No solo la música, sino cómo se escuche y se interprete tienen una importancia fundamental en la sociedad y, antes que neutralmente distanciado, el crítico debe tener una conciencia política explícita y consistente. Pero lo que llamamos formalismo deja de lado, además de la idea de absoluto del trascendentalismo, ese compromiso político que encarna Adorno. Aparecen, pues, separados y evadidos ciertos elementos que eran indisolubles en su origen. Dahlhaus insiste en que, antes del siglo XVII, la música “como Platón la definió, consta de armonía, ritmo y logos” (1999, p. 11), es decir, que lo extramusical y lo musical nunca estuvieron separados y que fue el discurso de la música absoluta el que produjo la distinción. Pero, entre más nos adentramos en el problema, encontramos muchas más potencias en ese origen, potencias que yo quisiera llamar siempre exceso y que la musicología se esforzó por clausurar durante el siglo XX.

Esa clausura ante la que hoy nos extrañamos, un silenciamiento, una actitud distanciada –científicamente– de la música, un compromiso político obliterado, comparte una historia común con la idea de la música absoluta, con la esperanza más elevada en la significatividad de ese exceso. Pero esa historia, que corresponde a la historia de la música en Europa, no se deja seguir con facilidad. Más aún, seguirla como el desarrollo necesario de un arte y una teoría que se corresponden y perfeccionan mutuamente para encontrar unas herramientas, un lenguaje y un significado es rendirse a los resultados de unos encuentros discursivos que tuvieron que enfrentarse, desde la perplejidad y ansiedad que producía la música, a las exigencias de una visión del mundo en la que el conocimiento comenzaba cada vez más a definirse por el cálculo, la investigación y la dominación. La historia de la música, leída como la historia de la música absoluta, es siempre la historia de la búsqueda del sentido de un evento que continuamente desborda sus esquemas interpretativos. Es por eso que hablar de un “paradigma de la música

absoluta” como lo plantea Dahlhaus, es clausurar la posibilidad de ese exceso que hoy nos sigue sorprendiendo. Goehr habla de actos de apropiación, la integración de ítems de lo que se consideraba externo para recontextualizarlos en términos puramente musicales y actos de separación mediante los cuales se cortaba la dependencia del exterior. La ideología romántica, dice Goehr, no hubiera sido la misma sin estos actos, especialmente del segundo tipo, que, al mismo tiempo, produjeron la emancipación, institucionalización, estetización y el conflicto entre lo musical y lo extramusical o lo estético y lo histórico (1992, p. 192). Es que solo hay que tomarse en serio la pretensión de una música absoluta, como hace Daniel Chua, para volver a hacer posible esa perplejidad: la música absoluta, tal como quiso definirse, especialmente durante el romanticismo, no es solo la oposición ante la música programática sino, en sus formulaciones más extremas, la manifestación del Espíritu o la Voluntad, el absoluto conocimiento de lo incognoscible. En la serie de discursos contradictorios, fragmentados y descentrados que dieron lugar a la idea de la música absoluta, Chua lee los efectos del pensamiento alemán del siglo XIX en la construcción de un concepto imposible que definiría las condiciones del sentido de la música incluso hasta hoy. La música absoluta, escribe Chua, no tiene historia, no tiene origen, como no lo tienen Dios, la Razón o el Yo Trascendental, “o solo demuestran tenerlos cuando se autodestruyen para revelar su falsa identidad. Esto significa que la música absoluta solo puede tener una historia cuando ya no sea música absoluta” (Chua, 1999, p. 3). Para presentar su aproximación que opera como la arqueología de Foucault, indagando y levantando sedimentaciones diversas que demostrarán la impureza de la música absoluta, Chua expone las paradojas que se siguen de considerarla como lo que la teoría quiso hacer de ella: música pura. Esta pureza tendría que mostrarse, como hace Goehr, en oposición a un algo extramusical, un otro negativo que además se diferencia de lo no-musical (Goehr, 1992, p. 188). Nada más sorprendente que este proceso de purificación en el que la música absoluta termina por definirse a sí misma por exclusión; se define por oposición a todo lo que no es extramusical. Hay que demorarse en esta paradoja. ¿Sería posible, pregunta Chua, pensar algo extramusical sin la existencia de la música absoluta? (1999, p. 4) ¿Puede, por el contrario, existir la música absoluta sin proponer lo extramusical? Considerada hasta el final, la pureza de la música resulta un espacio en blanco asignificante y hace de esta blancura su pretendida pureza. Así, escribe Chua, “el significado de la música absoluta reside en el hecho de que no tiene significado” (1999, p. 5). La pureza de la música absoluta no es investigable, su pureza es opaca; es algo en lo que hay que creer. Chua, por supuesto, desconfía de esta pretensión, que reconoce de inmediato como una posición de “punto cero” mediante la cual se hace ilegible para la historia y la crítica, impone su contemplación silenciosa, afirma su autoridad. Las historias de la música absoluta están escritas bajo su encanto, la música absoluta pone las condiciones de su crítica; es más, el poder que obtiene de su inefabilidad depende de construcciones discursivas que conforman su sentido: un discurso que condiciona lo incondicionado, que da origen a lo absoluto. La arqueología de Chua consiste, entonces, en descubrir esas sedimentaciones sobre las que llegó a posicionarse como ideal esta música; su convicción es que escribir una historia de la música absoluta es escribir en su contra (Chua, 1999, p. 7).

Que el comienzo de la musicología coincida con el momento de más autoconciencia sobre la música absoluta, comprendida de esta manera, no deja de causar estupefacción. El discurso sobre la música absoluta, pura, que podía distinguirse por completo de lo extramusical, hizo posible, desde el extremo formalista y el trascendentalista, que sobre esta distinción se estableciera una ciencia dedicada a estudiar la música en su “pureza.” Lo paradójico es que esta pureza, radical como la muestra Chua, resulta ser inaprehensible por la teoría: se sacrifica el sonido. Si se afirma la absoluta trascendencia de la música, se niega la posibilidad de decir algo sobre ella, no solo en términos programáticos, sino como teoría porque, de nuevo, lo incondicionado no puede plegarse a las leyes del teórico; el lenguaje disponible para referirse a ella es el mismo que la ha producido como idea y que, para finales del siglo XIX, comienza a causar escozor. Si, por otro lado, lo absoluto de la música se comprende como regido por sus propios principios internos, renunciando a la forma radical de pureza inefable que pretendían los románticos y se considera, como hace por ejemplo Schoenberg en su tratado, como una técnica, un proceso cerebral de descubrir y trabajar con leyes –que incluso hasta su propio trabajo siguieron el procedimiento de justificación de la imitación de la naturaleza–, resulta la ciencia positivista que conocemos, volcada sobre las partituras, análisis de fragmentos aislados, en suma, teoría y contemplación de objetos visuales y estáticos.

Formalismo y trascendentalismo, positivismo y metafísica, son los dos extremos coexistentes del pensamiento alemán del siglo XIX que dieron forma final a lo que hoy tenemos como musicología. Entre 1850 y 1900, aparecieron los trabajos más influyentes de Hanslick, Adler y Schenker, considerados hoy como el fundamento de la musicología positivista y que hicieron posible el reconocimiento de esta disciplina como ciencia. Pero tras este establecimiento, según muestra Kevin Karnes en *Music, Criticism and the Challenge of History*, hay una ansiedad latente en el trabajo de los tres autores, que sirve de clave de lectura para ubicar las potencias de un pensamiento nuevo sobre la música. Hay que precisar el sentido en el que Goehr habla de trascendentalismo, pues tiende a producir una confusión que opaca el trasfondo filosófico de la discusión estética alemana del siglo XIX. La tendencia a la que Goehr se refiere depende de la concepción schopenhaueriana de la música, según la interpretaron Wagner y Nietzsche, en la que se presenta el absoluto en el sentido de que la música representa “la cosa en sí”, aunque tradicionalmente este apelativo se refiere a obras musicales que aluden o pretenden producir una experiencia de lo trascendente en la música. Taruskin ubica los límites de este trascendentalismo entre la Novena sinfonía de Beethoven (según el reporte de Nietzsche en el cual el pensador –no el escucha– queda situado por encima de la tierra en un domo astral al escucharla) y la sinfonía Universo de Ives, asociándolo a una experiencia mística del universo (Taruskin, 2008, p. 54). Pero el trasfondo de esto, y las lecturas sobre este momento histórico nunca serán suficientes, es la compleja interpretación que Schopenhauer hace de la distinción kantiana entre el fenómeno y el noúmeno y el papel que le da a la música, el de la expresión directa del noúmeno o Voluntad, o en una formulación que Nietzsche retoma en *El nacimiento de la tragedia*, la expresión de los universalia ante rem, de la realidad plena antes de su manifestación limitada en las cosas. La noción de música absoluta que aparece aquí es, antes que la

del vacío, la de la superación del abismo que Kant había separado y que la filosofía de los siglos XVIII y XIX se había esforzado por recomponer. En este sentido, es trascendental y no trascendente, nunca un mundo espiritual solo accesible a los místicos sino, como lo presenta Schopenhauer en una recomposición de la estética kantiana, el conocimiento del noúmeno, de la Voluntad, el sustrato real de un mundo de fenómenos o representaciones. Dahlhaus señala apropiadamente que fue un problema de jerga lo que hizo que la idea de música absoluta se convirtiera en un cliché y el trasfondo filosófico se olvidara y apareciera como etiqueta para la música instrumental, clausurando por completo las posibilidades de dicho pensamiento (1999, p. 36); en rigor, y esto lo señalan Chua y Dahlhaus, ni un texto o un programa pueden quitarle nada a la música cuando se piensa en el sentido más fuerte de música absoluta y no porque sea tan pura o tan alejada del mundo, sino porque su exceso, como Voluntad, va a continuar desbordando las determinaciones del sentido. Por el contrario, comprenderla en términos positivos, que pretendan un sentido determinado para cada uno de sus elementos en función de la totalidad de la obra autónoma, tiende a clausurarla de inmediato.

Karnes sitúa a Schenker hacia 1891 en relación a la posición nietzscheana de Humano, demasiado humano, en donde el filósofo se retracta de su fascinación por Wagner y su filosofía del genio, para tomar su propio “giro positivista”. También Adler siguió a Nietzsche en el rechazo al énfasis romántico del genio a la vez que la atención al trabajo de Gustav Nottebohm sobre los esbozos de Beethoven servía como evidencia para negar por completo la idea del el genio del compositor que Wagner celebraba en su artículo conmemorativo de 1870 (Karnes, 2008, p. 103), aunque –como señala Dahlhaus– el autor de Beethoven solo los estaba ignorando. Para 1890, la noción de música absoluta, ligada al genio como aquel dotado de una capacidad de traer al mundo sensible esa música superior, estaba bajo ataque desde todos los flancos. Los efectos de la teoría del genio, la elevación de un sujeto a la altura de una divinidad gracias a una capacidad explicable únicamente como don divino y la hipóstasis de sus ideas, obras y posiciones a la categoría de leyes universales, efectos de los que incluso hoy tenemos problemas para esquivar, resultaron ser la razón principal, en la estética, del giro positivista en la musicología alemana<sup>5</sup>.

Lo más importante del análisis que hace Karnes de la obra completa de Hanslick, Adler y Schenker en *Music, Criticism and the Challenge of History* es que, contrario a lo que habíamos considerado con Goehr, el trascendentalismo y el formalismo, aunque muy cercanos, no son simultáneos. El trabajo de Karnes se esfuerza por mostrar que las obras más reconocidas de las figuras centrales del positivismo constituyen momentos determinados dentro de las inquietudes de los tres autores y que, considerada la obra en conjunto, el origen del formalismo responde a intereses diferentes y al trabajo de teóricos posteriores. Aunque rechazaron la noción de genio, el énfasis en la biografía y la personalidad del compositor y el lenguaje de lo inefable para construir un sistema objetivo y seguro, ninguno de los tres llegó a sostener que la aproximación positivista pudiera entregar la totalidad del sentido de la música y, por el contrario, se dedicaron a la producción de críticas, reseñas, estudios y programas políticos que supera en volumen aquellas obras cumbres. Hanslick se dedicó a compilar y publicar re-

señas de conciertos para dar una “historia viviente” de la vida musical en Viena; Adler contempló el proyecto wagneriano de una revolución estética basada en el espíritu alemán y respondió, en la publicación de una edición crítica de manuscritos de música medieval, al llamado al historiador que Nietzsche planteaba en las Consideraciones intempestivas de realizar su trabajo “al servicio del futuro y del presente” (Karnes, 2008, p. 156). El lugar de Adler ubica la musicología desde su origen dentro de un campo político muy determinado, el de la plataforma de la Großdeutsch o “Gran Alemania” que, enfatizando en los rasgos puramente germánicos de la música, intentaba superar la distribución política de la Alemania de Bismarck que había excluido a Austria de la nueva nación y, a la vez, un apoyo a la minoría germana de Praga, en donde las teorías de Wagner y Nietzsche tendrían una influencia definitiva. (Karnes, 2008, p. 144). Lo que muestra Karnes finalmente es que el positivismo, como lo conocemos actualmente, alcanzó su forma más radical en un intento de eliminar por completo el lenguaje ambiguo y nacionalista que permitía, al ser percibido como ambiguo e impreciso, dejar la música demasiado cerca del nacionalsocialismo, permitir su apropiación. El positivismo aparecería, entonces, como un rechazo al “idealismo de la antimodernidad”, epíteto que se le dio tras la guerra al pensamiento de Nietzsche y Wagner, en el que autores como Fritz Stern y George Mosse querían encontrar la causa de la tragedia (Karnes, 2008, p. 193). Incluso Schoenberg y Adorno, los autores en los que, con Karnes, se puede hablar propiamente de formalismo tal como lo conocemos, proponen la escucha estructural como “un método para definir y asegurar la validez moral de todas las relaciones que dependan de la música” (Subotnik, 1996, p. 156).

Esto solo demuestra que la musicología se hace política todo el tiempo, incluso cuando quiera dejar de serlo. El formalismo aparece ahora mucho más complicado, como la borradura de un pensamiento del espíritu alemán que, a los ojos horrorizados de los intelectuales de posguerra, debía ser eliminado. Pero el origen del nacionalsocialismo es mucho más complejo y no es a través de su borradura sino de su análisis que debe ser enfrentado. La continuidad que une el arte con el totalitarismo no pasa por Wagner y Nietzsche –de los cuales solo el primero intentó llevar la revolución a las calles para luego condenar sus acciones como inmaduras y egoístas– sino, como se puede rastrear a través del trabajo de Giorgio Agamben y Rancière, por la educación estética de Schiller y el Primer Programa de un Sistema del Idealismo Alemán supuestamente redactado en común por Hegel, Schelling y Hölderlin en 1796/97, es decir, la corriente de pensamiento contraria a la que Stern y Mosse señalan: no el irracionalismo sino el idealismo alemán<sup>6</sup>. Y es precisamente porque los críticos positivistas pretendieron que un lenguaje científico preciso podía limpiar todos los trazos del totalitarismo que lo más potente de la música absoluta es ahora casi inaudible. La complejidad de los proyectos que involucraban arte y política en el siglo XIX excede por mucho los términos en los que la musicología resolvió la oposición entre el trascendentalismo y el formalismo. Lo que se hace evidente ahora es que, como ya lo advierte Agamben, una ciencia o una política que no cuestione sus fundamentos ante la biopolítica seguirá manteniendo “una secreta solidaridad con las fuerzas a las que pretenden combatir” (2003, p. 169). La crítica de Subotnik a la escucha estructural, que en este punto es propiamente una

deconstrucción, parte en efecto de mostrar que, en su pretendida objetividad y neutralidad, basada en conceptos que se asumen como universales, este método no solo es inapropiado para dar cuenta de la gran mayoría de músicas, incluso en Occidente, sino que la confianza exagerada en la razón que exhibe la hace ciega epistemológicamente y termina por clausurar su propio proyecto político (Subotnik, 1996, p. 157), dejando la música a merced ya no del totalitarismo sino del capitalismo avanzado. Pero esta cercanía también nos debe poner en alerta, pues hace evidente que, tras la pretensión formalista de una música cuyo sentido no depende de nada por fuera de ella misma, aparece una manera de hacer que, de nuevo, la música se pliegue a ciertas intenciones. Pretender que la música resista tales intenciones implica volver a la concepción más ligera de música absoluta, y no es de eso de lo que se trata aquí. Antes, por el contrario, habría que volver a preguntar: sonate, que me veux-tu, ¿qué quieres de mí, sonata? (Morrow, 1997, p. 4); ¿qué quiere o qué puede la música, en nosotros, con nosotros?, ¿Qué es eso que puede y que no hemos permitido por un cierto temor, un temor que se transforma en afán de controlar? Ese sería apenas el comienzo de una nueva forma de escuchar.

La importancia del concepto imposible de música absoluta no puede enfatizarse más, ahora que aparece como el lugar en el que el exceso y la clausura coexisten y se proyectan sobre un panorama político tan complejo. Y es que, entre el rechazo decolonial a la cultura y al pensamiento europeo y el estatus ambivalente del formalismo como eje de la musicología, la pregunta por el sentido de la música parece disolverse en el análisis de sus usos, prácticas y condiciones de mercadeo, a la vez que se mantiene, como aprendido, un rechazo ante las teorías que intentan hacer de la música algo más. ¿Cómo confesar esta ansiedad sin que aparezca como la nostalgia de una metanarrativa de la verdad absoluta? Ese espacio contradictorio en el que Goehr ubica tanto el formalismo como el trascendentalismo tiene que ser escrutado cada vez más, los efectos de sus construcciones discursivas tienen que leerse aún más cerca de lo que seguimos llamando la música, porque si, como sostiene Moreno, aún seguimos considerando la comprensión de la música desde la posición cartesiana de un sujeto autofundado que dispone las reglas para la comprensión de lo que percibe (2004, p. 165), entonces no podemos pretender que solo el rechazo y la implantación de uno u otro sistema de análisis va a cambiar de un solo golpe nuestra relación con la música y hacer posibles esas potencias políticas y vitales que deseamos en ella. Por un lado, porque de seguir bajo los esquemas prescriptivos de los sistemas que operan entrenando nuestros sentidos, nunca podremos hacer que la música sea más que lo que un cierto poder quiere que sea y pueda; por el otro, porque mientras esa condición de exceso siga definida bajo los términos en los que la produjo el romanticismo, las potencias de la escucha seguirán clausuradas bajo las condiciones de una actitud estética receptiva. En el centro, una cautela demasiado científica y académica, una desconfianza ante lo que puede la música y nuestro cuerpo harán de la musicología una técnica al servicio de un dispositivo de gubernamentalidad en el que nuestras prácticas permanecerán dirigidas de antemano.

### III

Para este momento, la música y la política ya se confunden; lo musical y lo extra-musical se invaden, hacen añicos un límite artificial; incluso, lo no-musical se hace escuchar. En la barahúnda, no sabemos qué es anterior y qué es posterior, no reconocemos la superficie del trasfondo, la perspectiva es una herramienta visual que aquí resulta inútil. He trazado estas aproximaciones rápidas, tratando de diferir unas respuestas para que el ruido nos vuelva a tomar por sorpresa, para que nos deje atónitos. Solo es porque lo he sentido, en el cuerpo, que insisto en que la música está silenciada, que puede más de lo que ella misma se permite, de lo que nosotros hacemos posible para ella auditiva, política y vitalmente. Lo que intento es dar lugar a un grito, pero también el registro de ese grito debe ubicarse cuidadosamente, pues lo más probable es que nadie lo escuche. Es ante todo cautela lo que me mueve a diferir la pregunta por qué es la música. Cautela y fascinación, por supuesto. Pero es difícil hablar del exceso; la musicología misma se ha quedado sin palabras ante lo que la desborda y ha terminado por esquivar lo político.

Ya sabemos lo que puede una borradura, ya sabemos qué complicidad mantiene, pero todavía no sabemos lo que puede un cuerpo sonoro. En ese grito de batalla espinocista y deleuziano, hay una promesa, un exceso. Nos dice que algo es posible, todavía, que no hay nada agotado y que saber es dar lugar a esa posibilidad. Dar lugar a una posibilidad es una tarea muy diferente a producir algo, llegar a un pensamiento es diferente a llegar a una conclusión; a menudo se excluyen. El sistema oblitera la posibilidad, la suplanta por un producto, comercia con ella. Por eso, en este momento, el compromiso político no puede tomar la forma del proyecto. No puede definir unos objetivos, unos métodos y unos procedimientos y proceder a cumplirlos, racional y objetivamente. Ocurre lo mismo con la escucha. Condiciones de posibilidad no es lo mismo que reglas a priori, al menos como las queremos pensar aquí. La condición de posibilidad para la escucha es, con Voegelin, el silencio; el silencio como disposición, como lugar de posibilidad, no una simple ausencia de sonido. Un silencio ante el cual “imponer cualquier marco y expectativa a lo que oigo en esta calma niega la oportunidad de escuchar” (Voegelin, 2010, p. 86). Con esta comprensión de lo posible, con esta disposición para que el grito pueda escucharse, quiero recorrer ahora el lugar en el que la escucha, lo audible y lo político coinciden: el cuerpo sonoro.

La relación entre la musicología y la política en el sentido tradicional suele tomar la forma de la abogacía por un discurso nacionalista –no siempre chauvinista, aunque el límite entre los efectos discursivos de ambos es difuso– como es el caso de Adler y los estilos “nacionalistas” del siglo XIX, el modernismo brasileño, las discusiones sobre el bambuco y el pasillo en Colombia e, incluso, el afán por definir la “nueva música colombiana”. Sin dejar de lado esos eventos, que integran una cierta comprensión de la música (ligada a la composición, a la expresión del espíritu de un pueblo o un artista, etcétera) y de la política (basada en el gobierno, la identidad y los valores comunes de un pueblo, entre otros), he rastreado aquí una noción de política que da cuenta de la relación entre los cuerpos y lo sensible, de sus clausuras y sus posibilidades.

Estos son los términos en los que Rancière revalora la estética y la política, en un trabajo que ha hecho pensable de nuevo una relación productiva entre ambas. Se puede seguir su análisis como la continuación de la forma de pensar lo político inaugurada por Foucault, en la medida en la que deja de pensar la política como el análisis de las formas de gobierno, como las formas en las que un cierto poder central se organiza y actúa sobre un grupo social que está sujeto a este poder, para preguntarse por la manera en la que este poder se hace efectivo en los cuerpos, el lenguaje y todo el campo de lo sensible y las diferentes condiciones de posibilidad según las cuales esto ocurre, a la vez que revisa la noción de episteme para rechazar, simultáneamente, la historiografía continua y la discontinua. Efectivamente, para Rancière, la política no es en principio el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos (Rancière, 2005, p. 14).

La política –que, en este caso, es policía– es siempre una determinada distribución de lo sensible hecha a la manera de un consenso, que no un acuerdo entre modos de gobierno sino una definición de “la comunidad del ‘sentir” (Rancière, 2005, p. 58), es decir, del establecimiento de unas condiciones de posibilidad para la aisthesis que, por necesidad, clausura de antemano otras formas posibles de experiencia y de disenso, es decir, lo político. No se trata solo de la administración de lo común sino de la decisión misma sobre la existencia de algo común. Con su noción de política estética, Rancière reintroduce todo el campo de lo sensible dentro de lo que es posible políticamente. Si la política adviene en el momento en el que se produce una reconfiguración de lo sensible, en el momento en el que una voz o un pueblo se hacen visibles, entonces la estética –la política de la estética– consiste en la posibilidad de “interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial” (Rancière, 2005, p. 15).

Es así que la relación entre arte y política ya no se comprende en términos de una función o un papel, ni con respecto a un determinado contenido político, sino a la manera en la que opera de acuerdo a una determinada distribución de lo sensible. El arte, la música, no necesita un compromiso político –de hecho, este “compromiso” según Rancière, solo puede ser articulable en la medida en la que corresponda con la actual distribución de lo sensible, y en ese momento deja de ser político (ver Rancière, 2005, p. 34; 2004, pp. 63 y ss.)–, sino que su ser político se define por la manera en la que hace posible la emergencia de lo inaudito.

El problema, como lo he tratado de delinear aquí –y quizás es un problema que la musicología comparte con o hereda de las ciencias que le son contemporáneas– es que al pretender para la música un campo de sentido específico, sin ninguna relación con la política, se pone en marcha una complicidad discursiva con una determinada distribución de lo sensible clausurando de antemano la posibilidad de producir ese acontecimiento que Rancière llama la heterología, es decir, el momento en el que se perturba el tejido signifiante de lo sensible a través de un shock perceptual, de un evento que se resiste a la significación y se muestra como ominoso (uncanny) (Rancière, 2004, p. 63). La posibilidad de esta ruptura es siempre un ideal, la postulación de la manera en la que

sería deseable una estética política, y como ideal se juega de maneras más difusas que, según su misma definición, son imprevisibles<sup>7</sup>.

El acercamiento que estoy tratando de sugerir entre el silencio de Voegelin como condición de posibilidad de la escucha y la estética política de Rancière recae sobre el cuerpo sonoro y lo pone como lugar de resistencia. En la nota 2, sugerí que la musicología del siglo XIX, en tanto operaba bajo el esquema del arte desvinculado del mundo –la música absoluta–, resultaba cómplice de la clausura del mismo proyecto emancipatorio que la había hecho posible, según una paradoja que aún hoy define la manera en la que pensamos el arte. En su propio trabajo, Rancière discute cómo las vanguardias y cierta literatura, arte plástico y cine han podido resolver esta paradoja de maneras más o menos productivas o emancipatorias. Pero más que proponer una extensión del trabajo de Rancière hacia la historia de la música, quiero detenerme –una vez más– para pensar qué significa hacer del cuerpo sonoro un lugar de resistencia política. Se trata de poner en resonancia maneras de pensar la música y la política y atender a las transformaciones que ocurren al hacerlo. En efecto, lo que ha comenzado a llamarse el giro auditivo<sup>8</sup> de los estudios musicales cuenta entre sus tareas la de producir una teoría estética –esto es, *aisthética*– que pueda poner en contacto una música escuchada con una noción de lo político en tanto posibilidad de disenso dentro del sensorio común. Esta posibilidad radica en una manera de escuchar que esté atenta a los efectos de la continuidad descripción-prescripción que, en la musicología tradicional, suele encontrar el cuerpo sonoro como obstáculo, efectos que aquí hemos reconocido como concomitantes con una borradura de lo político en la música.

En este sentido, pensar el cuerpo sonoro como lugar de la heterología puede tomar la forma de la resistencia, a la manera en la que la ha pensado Foucault, desde La historia de la sexualidad hasta sus cursos sobre el gobierno de sí y de los otros. En La voluntad de saber, uno de los llamados trabajos metodológicos, enunciaba un principio que hoy funciona casi como lema –al menos como esperanza– según el cual allí donde hay poder, hay resistencia, no exterior ni localizada sino siempre móvil, distribuida dentro del campo estratégico del poder (Foucault, 2006a, p. 100). No es sencillo decir qué motiva la resistencia, ante qué resiste, qué se le opone. Por definición, se opone al poder. Pero tratándose de música y musicología, no es en realidad muy claro qué clase de poder es ese que pretendo resistir, en dónde se ubica o qué quiere. Según una definición tradicional, el poder quiere dominar, quiere hacer suyo su objeto y darle forma según sus intereses. Así, se podría distribuir la musicología del lado del poder y la música del lado de la resistencia y se entendería por qué alguien defendería la música de su dominación por parte de una ciencia. Pero, ciertamente, no es tan sencillo y la ligereza de la distribución que acabo de sugerir se hace evidente: identificar el poder y la musicología es hacer de las dos una cierta clase de entidades sustanciales y localizadas al mismo tiempo, que se explican la una por la otra, la hipóstasis reactiva de una explicación tautológica. De la misma manera, me apresuraría a poner la música como un objeto, también con cierta unidad y sustancialidad, pero sin más acción que la de su reacción al poder; se ve pronto que el esquema está desajustado, que algo no suena bien. El poder al que resisto, si lo hay, es de otra clase y no está localizado de uno u otro lado, no ejerce

una presión vertical sobre un objeto determinado. Lo reconozco por sus efectos, por la manera en que distribuye y regula tanto un estado de cosas como las condiciones de mi escucha. De una determinada definición de la musicología y de la música, se seguiría un cierto régimen de verdad con respecto a lo que escucho, de inclusión/exclusión de eventos sonoros dentro de una categoría general de “música” y quizás un correspondiente sistema de valores, es decir, una estética –en el sentido más laxo de la palabra–. Se produciría una distribución de cosas audibles y no audibles, de ruido y música, de elementos musicales y extramusicales y, así, un método para acercarse a la “música en sí”. A través de un cierto procedimiento discursivo, se construirían de nuevo una serie de reglas más o menos explícitas sobre la música y la forma de escucharla a partir de la observación científica, objetiva, de casos ejemplares, que me enseñarían a escuchar –y juzgar– de determinada manera e, incluso, a disponer mi escucha y lo que escucho para que se ajusten a esas reglas. Quizás suene algo exagerado hablar de una resistencia epistemológica, pero su necesidad se hace oír: hay un cierto poder que regula la escucha. La escucha musical –por ejemplo–, el producto del “entrenamiento auditivo”, es una disposición de este tipo; la capacidad de reconocer intervalos implica comprender una relación entre sonidos determinada por una serie de parámetros que se reducen a su punto de referencia visual. “Tener oído” no es otra cosa que saber qué escuchar y qué dejar de lado y este conocimiento es el que permite escuchar la música como lenguaje. “Se aprecia el material sonoro en relación a la comprensión sistémica de su composición” (Voegelin, 2010, p. 53). Las implicaciones de escuchar de esta manera han sido señaladas y criticadas con frecuencia –en especial por estudiantes de pregrado, cuyos oídos se resisten a la (de)formación–. Voegelin las expone claramente:

Los sonidos en este sentido se convierten en puro conocimiento; relevantes y justificados en relación al contexto en el que son ejecutados. Tal escucha sistemática establece la idea de un sonido “correcto” y propone nociones de belleza y significado en relación a un vocabulario preexistente. Una estética musical depende de estas convenciones para proponer sus valoraciones. En este sentido la escucha musical es una escucha absoluta que evoca el valor y la autenticidad, produciendo la idea de una idealidad objetiva como una clase de objetualidad en un medio basado en el tiempo. (2010, p. 53, énfasis en el original)

La manera en la que soy entrenado para escuchar define no solo una capacidad que pueda desarrollar sino una manera de estar ante la música y ante el mundo, en la que mi cuerpo está siempre involucrado. Mi disposición como escucha me pone en resonancia con la música, lo que escucho me moldea, me hace vibrar por simpatía y mi cuerpo se conforma a eso que escucha para vibrar mejor. No soy solo un centro receptivo y mi oído, a la escucha, vibra a su vez:

[...] la onda acústica proveniente de un choque se convierte en una señal química que transporta eléctricamente la información hacia el centro [...] ¿Cuál centro? ¿La caja, recibe o emite? Escuchar es vibrar, pero vibrar es emitir. Al desplegar la cóclea, por ejemplo, un piano invertido aparece, sobre el cual se escalonan sonidos agudos y graves, de

izquierda a derecha. Pero, un piano suena, no escucha. La misma razón no cesa: al oído le es necesario un oído más céntrico para oír lo que se transmite por los tres oídos (externo, medio e interno), que se escuchan sucesivamente. (Serres, 2002, p. 187)

De manera que las reglas que hacen algo audible o no audible forman y deforman mi subjetividad, mi cuerpo y mi deseo, de determinada manera. Y no es que considere que liberándome de todas las reglas y cánones pueda tener una experiencia más pura y propia de la música, o de mí mismo; no es tampoco que esté únicamente en contra de un paradigma eurocéntrico de audición estructural basado en una cierta idea de música absoluta que deja por fuera otras prácticas, por ejemplo, la música popular de mi país, de la que estaría más cerca. El problema aquí no es de culturas, tradiciones y valores propios contra valores ajenos, de la inclusión democrática de todas las prácticas ni de paradigmas culturales de dominación y colonialismos del poder. Si mis oídos no alucinan, si tengo razón, si es cierto que las posibilidades de la música no se agotan en una u otra escucha y que la conformación de mi cuerpo y mi subjetividad están ligadas a eso que regula mi escucha, entonces la música tiene un papel vital, político, en la conformación de formas de vida posibles que van mucho más allá de la diferencia entre propio y ajeno; esas reglas que resultan de una cierta concepción de la música y la musicología pueden estar en relación directa, en lo que puedo y no puedo escuchar, con la producción de subjetividad y realidad<sup>9</sup>. Y es que como muestra Voegelin, si la comprensión visualista del mundo predispone a un sujeto y un objeto en una cierta relación de dominación y control, la experiencia auditiva del mundo expone la incertidumbre de este sujeto y la simultaneidad ensordecedora de múltiples objetos y los devuelve a una constante producción. El objeto sonoro no lo es más que al ser escuchado, el escucha no está ahí mientras no esté escuchando, y su subjetividad queda expuesta a ser conformada por esas condiciones de escucha. Las condiciones de escucha están determinadas por un cuerpo (sonoro) con unas capacidades que están en constante formación, en una disposición de receptividad, una disposición estética, que ubica ese cuerpo en un cierto lugar para hacer posible su propia conformación. Voegelin hace del silencio el lugar de la escucha, el espacio en el que la escucha se hace posible y allí la subjetividad, como conformación continua de una poiesis y no como sustancia preexistente con reglas y métodos para la escucha.

Mi subjetividad se produce en este acto intersubjetivo de escuchar los sonidos silenciosos que me encuentran en la nieve. Es esta frágil relación la que suena, ni yo ni el silencio, sino nuestro abrazo continuo y fluido. Esta relación es compleja, entremezclada y recíproca, nos producimos el uno al otro. [...] El silencio conforma al sujeto en su forma sónica. Este "yo" entremezclado no es una identidad sólida sino una subjetividad en constante paso y evolución, que oscila dentro y fuera de la certeza desde la duda y la experiencia que la conforman continuamente y contingentemente como un yo sonoro (Voegelin, 2010, p. 93).

De manera que no hay lugar para una escucha en la que no es té en juego mi subjetividad, no puedo confiar en una escucha desinteresada, a la que pueda llegar completo y salir intacto. "Cuando entras a un mundo nuevo, al de un sonido o cualquier

otro mundo, nunca más lo abandonas” (Young y Zazeela, 2004, p. 75). Además, esta relación intersubjetiva no me involucra solo a mí y a lo sonoro, sino a todo el lugar en el que el silencio hace posible la escucha. La política que Voegelin extrae de esta condición implica una delicada sensibilidad ante lo que exige pensar lo político. Serres y Voegelin coinciden en mostrar –y ambas filosofías están entre las más sugestivas– la importancia de pensar el cuerpo en la escucha y en la política. En la multiplicación de cajas negras que conectan el interior suave con el exterior duro que ha descrito en *Los cinco sentidos*, Serres habla de la piel como un tímpano que nos hace por completo cajas de resonancia, una resonancia que es también emisión en tanto vibración y que nos hace ya sujetos políticos. Voegelin parte de un yo sonoro (sonic self) solitario que encuentra lo colectivo a través del cuerpo antes que del lenguaje, por él antes que a pesar de él, en tanto que comprende la escucha como un intento por comunicarse, un intento por pertenecer, “antes que una posición asumida y predispuesta de identidad cultural o nacional apoyada sobre un lenguaje a priori” (Voegelin, 2010, p. 94). Su política duda del sentido substancial y visualista de “yo”, “usted” y “ellos”; los comprende como una ilusión y “prefiere trabajar con frágiles ‘yoes’ que pasan en la oscuridad” (Voegelin, 2010, p. 94). Es el tipo de política que no se esfuerza por hacer una u otra política sino que reconoce que estamos arrojados a una convivencia en la que la comunicación y la intersubjetividad suelen estar clausuradas de antemano. Voegelin propone un cuerpo que comienza a escuchar en silencio sus propios sonidos inevitables y, poco a poco, descubre que aquel no solo interviene en su propia escucha sino en la de otros cuerpos anónimos a su alrededor y se descubre como agente en el mundo a través de su sonoridad (2010, p. 93). Descubrir esta sonoridad requiere, además, estar a la escucha de esos sonidos silenciosos, una escucha en tensión, abierta al mundo, que se produce en el efímero espacio que abre el silencio.

En un ambiente como el *Dream House*<sup>10</sup> de La Monte Young y Mariane Zazeela, en el que estoy por completo inmerso en un sonido, oyendo con todo el cuerpo, en el que lo que escucho está definido antes por la relación de localización, movimiento y reposo que me define en el espacio y la duración de mi estancia en el cuarto que por lo que ocurre con esta música, en donde cada movimiento, mío o ajeno, cada perturbación producida por mi cuerpo o mi actitud afecta y modifica radicalmente lo que escucho, puedo experimentar lo que significa ser siempre agente en el campo sonoro, puedo saber que, así como el movimiento de los demás afecta lo que escucho, así mismo afecta el mío su escucha y que, por más que intente definir mi lugar, no podré comunicarle al otro lo que estoy escuchando. En un mundo sonoro como este, puedo experimentar la política en su forma más pura e inmediata, nuestro estado común de estar arrojados a la convivencia y urgentes de comunicar nuestra frágil experiencia.

#### IV

Parece que quienes atacan la noción de autor y obra desde una perspectiva decolonial no solo olvidan que la muerte de aquel fue proclamada también desde Europa, sino en nombre de quién se hizo. En *La muerte del autor*, Barthes escribe que “el na-

cimiento del lector se paga con la muerte del autor” (2006); esta es apenas una de las anticipaciones del giro auditivo, en la medida en que la crítica a la excesiva centralidad de la visión en la teoría viene acompañada por una atención en el cuerpo del escucha, de la interacción del espectador con la obra y del sentido volátil que se produce en el encuentro, como lo sugiere Voegelin, antes que de la autonomía de esta o la autoridad del artista. Tras la crítica que desde el postestructuralismo se ha hecho a la noción de autor, que además resuena con la crítica de varias corrientes filosóficas a la noción de sujeto, la estética puede ser pensada de nuevo. Al volver sobre los problemas que los teóricos de la musikwissenschaft tenían frente a la idea de música absoluta, sugerí que fue la figura del genio, que acaparaba todo el sentido y el valor en la música, una de las razones que forzaron a los teóricos a optar por la comprensión formalista de la obra. Hoy, tras la crítica que se ha hecho al autor y al sujeto, nos encontramos ante una posibilidad distinta, en la que la estética adquiere una dimensión nueva como lugar en el que se puede pensar el encuentro entre un cuerpo y el sonido con miras a la producción continua –que puede pensarse musicalmente como modulación– de subjetividad. En una entrevista de 2004, Agamben se refiere a Foucault para retomar la noción de comprender la propia vida como una obra de arte, añadiendo que esta estética de la existencia debe ser comprendida a través del rechazo a la noción de autor, tal que la construcción de la propia vida como obra de arte es una obra sin autor, es decir, libre de una intencionalidad, de un obrar con respecto a modelos y fines predeterminados. “Quiero decir que en este punto sientes tu vida y a ti mismo como algo ‘pensado’, pero el sujeto, el autor, ya no está ahí” (Agamben y Raulff, p. 613). En esta noción, confluyen el cuerpo sonoro que he querido sugerir con Serres y Voegelin, la disposición hacia la escucha como apertura para posibilidad y un pensamiento de lo político pensado a cabalidad, como emergencia o disrupción de un sensorio común. Lo que Voegelin ha pensado como política consiste también en una comprensión de la estética en la que el cuerpo está más involucrado que nunca, en donde el sentido se produce siempre en el encuentro entre los cuerpos en el sonido, en donde todo está en resonancia. Es decir, una comprensión de la estética, de la disposición o el estado estético, que reintegra el cuerpo que Kant había dejado en suspenso y reformula la noción de finalidad sin fin como apertura libre de expectativas. No es solo una teoría o una estética de la recepción, sino un retorno de la estética a la aisthesis, a la manera de sentir. En la estética kantiana, se imponía una distancia desinteresada ante la obra, se especificaban unas condiciones precisas, tanto a la obra como al espectador, para hacer posible el juego de las facultades y así poder juzgar a priori la belleza de la obra. Las condiciones ahora son diferentes, pero lo que continúa en juego es la disposición en la que nos exponemos a la obra. Para Kant, se trataba de dar unas condiciones que garantizaran el juicio sin concepto, pero a priori y de validez universal, un juicio de gusto que se pudiera exigir de cada espectador, y el genio era aquél capaz de realizar obras que funcionaban como si estuvieran hechas con arreglo a un fin determinado, a la manera en la que lo hacía la naturaleza. Para Voegelin, y para la estética que queremos pensar con ella, no se trata de un juicio ante la obra, la universalidad aparece antes como dudosa que como deseable o exigible, y tanto la autoridad como el estatus que pueda tener un artista frente a su producción –llamarla obra–, se reformula radical-

mente. El sentido, escribe Voegelin, llega de una intención de entender, antes que de la expectativa de conocer (2010, p. 95) y la comprensión que ocurre es una excepción antes que la norma; es al interactuar con el mundo antes que en su percepción que el mundo y yo mismo me constituyo dentro de él, y es el modo de interacción lo que determina mi constitución y la del mundo (2010, p. 3). Al reconocer esto, estamos devolviendo un valor al saber, aquel que depende de apreciar los momentos de encuentro como algo que puede simplemente no ocurrir y que es imposible producir mediante un método, mediante la disposición de unas reglas a priori. Tomando el silencio y el ruido como condiciones de escucha, las cuales nos ubican en una disposición particular ante lo sonoro, Voegelin insiste, por un lado, en la significatividad del sentido efímero y de lo asignificante, en tanto esa significatividad exige un cuerpo que la haga posible y la reconozca como tal; por el otro, muestra que el ruido “no es diferente de otros sonidos sino que simplemente amplifica su demanda por ser escuchado en su contingencia inmersiva antes que en relación a un sistema preconcebido o establecido inminentemente en su ejecución” (2010, p. 65). Con Voegelin, se puede entonces reevaluar el continuo entre sonido y ruido y dar las bases para reevaluar en consecuencia nuestras nociones de música y política. Cuando el ruido, así amplificado, se considera no como una imperfección, un error o una afrenta, se hace posible restituir a nuestra escucha ese exceso que el análisis rechaza porque desborda sus expectativas. En realidad, y es lo que he querido mostrar en este ensayo, ese desbordamiento es constante, continuo; el ruido antecede el sentido, satura el espectro de posibilidades de sentido que actualizamos constantemente en nuestras prácticas continuas. Pero, sin una disposición adecuada, el ruido puede paralizarnos o dejarnos sordos, o podemos nosotros hacernos sordos ante el ruido, para proteger nuestras ideas preconcebidas. El ruido es condición de posibilidad del sonido y es lo que da a la música ese modo de ser excesivo, desbordante. Por más que una teoría de los armónicos superiores intente definir la diferencia entre el ruido y el sonido a partir de una distribución racional, “armónica,” de los armónicos con respecto a su fundamental, nunca estamos en condiciones de escuchar esa racionalidad pura porque hay ruido todo el tiempo, en todo sonido, porque ya estaba ahí.

Pierre Schaeffer fue el primero en mostrar, por medios técnicos, que nuestra comprensión “científica” de la música dejaba mucho qué desear, en especial aquella distinción entre sonido y ruido. Schaeffer mostró que, aún en las notas más puras, hay tanto de “ruido” como de “sonido” y que la diferencia es de otro tipo, de grado y no de naturaleza. La estética que podemos comenzar a pensar comienza por entender cuál es esa disposición ante y para el ruido, qué es lo que hace que un cuerpo esté dispuesto para el exceso. Las indicaciones de Voegelin pueden comprenderse como la apertura de un espacio de posibilidades, un espacio caracterizado siempre como el lugar de una emergencia y no como el de la acción de un sujeto que lo determina con miras a un fin. No se puede regular la escucha, el cuerpo dispuesto que puede hacer posible ese encuentro con el ruido no puede determinarse de antemano como adecuadamente dispuesto simplemente porque nada tendrá lugar. Una pretensión tal se encuentra con una imposibilidad sonora, pues tendría que afirmar “el principio a priori de igualdad y diferencia, que legitima jerarquías, exclusión y discriminación, las mismas cosas que

la materialidad sonora disipa” (Voegelin, 2010, p. 72). En este punto, una vez más, la estética vuelve a ser política y es a través del sonido que descubrimos que el cuerpo, en su disposición como cuerpo sonoro, está inmerso en una comunidad sensorial que define lo que puede ser escuchado y enunciado y lo que no. Pero este cuerpo sonoro, de nuevo con Serres, no solo es receptor sino también emisor, no está sujeto a un poder que lo condiciona sino que él mismo contribuye a esta distribución de lo sensible, desde su misma materialidad. Podríamos decir, siguiendo a Peter Sloterdijk, que aún habitamos al interior –prisioneros– de cuerpos sonoros como cajas de resonancia, como lo estaban los primeros hombres en lo que él llama la paleopolítica<sup>11</sup>, que todavía mantenemos una continuidad acústica interior (Sloterdijk, 1993, p. 31); solo que, en este momento, el cuerpo sonoro hiperpolítico ha sufrido una transformación que no depende de un aumento en sus dimensiones sino de la esquizofonia. Esta comunidad sónica, esta sonosfera (p. 31), es una continuidad de sentido que depende en gran medida de esa separación entre ruido y sonido, entre lo musical y lo extramusical sobre la que no hemos dejado de volver<sup>12</sup>. Sloterdijk confirma una vez más que el problema de la política no es –no puede ser– uno de dimensiones, de pasar de las hordas a las grandes comunidades, ni de formas de gobernar, sino de la posibilidad del sentido dentro de la sonoesfera. Abolir la distinción entre ruido y sonido no solo hace añicos la posibilidad del sentido sino toda la sonoesfera, pero mientras esta se mantenga como directriz investigativa y educativa, como canon de prescripción de la escucha, la caja de resonancia terminará por convertirse en un recinto insonorizado, en una cámara anecoica para el silenciamiento de la heterología. Esta tensión, este enfrentamiento constante entre límites que permiten el sentido y movimientos emancipatorios que tienen como condición de posibilidad los mismos límites que destrozan, es el motor con el que Rancière todavía lee el régimen estético. Tal régimen afirma la absoluta singularidad del arte y destruye, al mismo tiempo, todo criterio pragmático de dicha singularidad. Inaugura, a su vez, la autonomía del arte y la identidad de sus formas con aquellas mediante las cuales la propia vida se da forma (Rancière, 2008, p. 10).

Esa simultánea ruptura, desplazamiento y reconstitución de los límites a la que aludimos arriba como característica de las vanguardias, la heterología, sigue siendo, en todos los sentidos, productiva. Cuerpos plenos de ruido, tímpanos y membranas de pies a cabeza, dispuestos para que un exceso los deforme de maneras inauditas, que pueden empezar a pensarse como lugares de producción de lo político, cuerpos sonoros posibles, ahora que no queda más que pensar la política a nivel molecular.

No ignoro que hablar de condiciones, disposiciones, cuerpos sonoros en estados estéticos indeterminados es demasiado abstracto y, a la vez, ligeramente inútil frente a otra serie de condiciones y discursos que es necesario enfrentar. Comenzar por hablar de la materialidad del sonido para terminar en una estética de la posibilidad no parece ser la manera más clara de reunir la música y la política; una vez más, algo se queda por fuera, las pretensiones desbordan el marco, algo una vez más se va entre los dedos. Después de tanto ruido, apenas quedan unas alucinaciones auditivas que se confunden con el resto. Pero entonces ya ha ocurrido algo de lo que quería producir en mí: me encuentro desbordado por el exceso, mi cuerpo ha sido modificado por el ruido, ha

comenzado a vibrar. Preguntarse por la multiplicidad de estados en los que queda un cuerpo tras ser afectado por el sonido, comprender cómo esos estados lo modifican y lo disponen nuevamente para la escucha, cómo a través de estas continuas variaciones el cuerpo cambia de forma, se modula, se hace cuerpo sonoro, se dispone para que algo advenga en él, una subjetividad, eso es la estética.

Me parece apropiado terminar con una observación de Schaeffer, una que hay que recibir con el mismo exceso que promete: “más nos valdría confesar que no sabemos gran cosa de la música” (Schaeffer, 2003, p. 21).

---

## NOTAS

- 1 Aquí, por primera vez referida, la definición de sonido y a quien lo escucha, rompiendo con la tradición que hasta Zarlino la hacía parte de las matemáticas en el *Quadrivium* y dando lugar a una teoría de la percepción como conocimiento basado en un sujeto autofundado que todavía constituye la forma dominante de subjetividad en la teoría y análisis de la música (Moreno, p. 165). No es que Rancière analice las vanguardias en términos de heterología; más bien retoma esta noción, que en Bataille ya consistía en un encuentro extraordinario entre política y estética, para señalar cómo los movimientos de emancipación ocurren a través de desidentificaciones; una lógica del yo como otro. En “Politics, Identification and Subjectivization” (October, Vol. 61, pp. 58-64), la emancipación ocurre para Rancière como heterología, en la práctica de subjetivación que ocurre al realizar la identificación del yo con un universal imposible. La emancipación consiste en afirmar o verificar la igualdad al desidentificarse como ‘yo’ y asumirse como parte de un otro excesivo. Conservando el sentido ‘agiológico’ o ‘escatológico’ que tiene en Bataille, la heterología es la ciencia de lo absolutamente otro, del exceso o excremento en los sistemas de producción; también es lo que permanece inaprehensible, ineluctable, para la ciencia y la filosofía, excesos que sin embargo retornan como imprescindibles, tanto para el funcionamiento del sistema como para la ruptura de la distribución de lo sensible que resulta de su institución (Ver G. Bataille, “El valor de uso de DAF Sade”, en *Obras Escogidas*, Barcelona, 1974, p. 261). El exceso en la música nombra entonces esa alteridad excluida que reconfigura los límites, el ruido o el silencio en donde resiste la potencia emancipatoria de la música, que ni las vanguardias ni el formalismo pueden agotar, puesto que son constitutivos; que aparezcan como exceso sólo depende de cierta distribución, cuyo cuestionamiento es ya un acto emancipatorio.
- 2 El trabajo de Kearnes muestra que, en lugar de un acuerdo generalizado con respecto a la conformación de la musicología como ciencia y su tendencia positivista, los teóricos vieneses que conformaron lo que hoy conocemos como teoría de la música –Hanslick, Schenker y Adler– mantenían complejas y variables relaciones con las “corrientes escépticas e irracionales del discurso cultural del fin de siècle como la filosofía de la ciencia de Nietzsche, las teorías de nación e identidad de Richard Wagner y el ‘idealismo de la antimodernidad” (Kearnes, 2008, p. 3), pero todavía falta mapear esta discusión sobre lo que Rancière ha llamado el régimen estético. En Rancière’s *Equal Music* (inédito), Moreno y Steingo realizan el esbozo de la relación entre los regímenes delineados por Rancière –ético, poético y estético– y la música, para subrayar la pertenencia de esta al sensorio común y las dificultades que se encuentran en la conjunción música y política. La lectura de Rancière permite entender cómo esa noción de arte autónomo producida en el régimen estético, que incluye la idea de música absoluta, se confunden dentro de un proyecto político de redistribución de lo sensible que produce y a la vez clausura un proyecto revolucionario. Lo que Rancière destaca de este sensorium es que no está determinado por la obra de arte, sino que, en tanto educación estética, el juego deviene un trabajo de estetización, de educación de las facultades, tal que el mundo se transforma desde la experiencia estética. El mundo estetizado es el espejo de las propias actividades de la mente humana (Rancière, 2002, p. 136). Esta es la paradoja fundamental que da lugar a la conjunción entre arte y vida, paradoja que según Rancière permanece en nuestra concepción contemporánea de la estética y que se resuelve cada vez en diferentes configuraciones, sensoriums, en relación al énfasis que se haga de sus polos. “Hay una indecibilidad en la ‘política de la estética’. Hay una metapolítica de la estética que

enmarca las posibilidades del arte. El arte estético promete un logro político que no puede satisfacer, y prospera gracias a esa ambigüedad" (p. 151).

- 3 La crítica que Subotnik presenta en su libro *Deconstructive Variations*, donde continúa el trabajo de *Developing Variations*, ha sido recogida por una serie de musicólogos interesados en desarrollar nuevas formas de escuchar, como es el caso de los ensayos recopilados por Andrew Dell'Antonio en *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*.
- 4 Una vez más, es una situación que resulta paradójica pues, considerada en rigor, nada en la teoría de la música absoluta tendría por qué justificar la elevación del artista de tal manera. Un estudio de la transformación de la teoría del genio desde Kant hasta Wagner desde una perspectiva musicológica es de suma importancia para restituir un gran campo de lo que el rechazo positivista dejó clausurado. Para una exposición completa de la metafísica de la música de Schopenhauer y su relación con Wagner, ver Magee, capítulos 7 y 17.
- 5 Agamben muestra que lo que hizo posible el nacionalsocialismo fue que, desde la misma declaración de los derechos humanos e incluso desde las primeras nociones de política en Aristóteles, hay una antropología que pretende distinguir la vida biológica y la vida política en donde la inclusión del ciudadano en el derecho excluye su vida nuda, y que dicha exclusión es lo que permite que en determinada situación el poder soberano pueda despojar a un ser humano de su vida política y tomar decisiones sobre su vida nuda sin violar sus derechos humanos o, incluso, matarle sin cometer homicidio. Agamben muestra que el espacio que se llama campo de concentración no es más que la manifestación más cruda de la estructura política en que habitamos, hasta el punto de ponerlo como el paradigma mismo de la biopolítica contemporánea (Agamben, 2003, p. 217). Lo que se descubre como continuidad no es el pensamiento nacionalista sino una cierta comprensión del ser humano en el que su ser político y su ser biológico pueden ser diferenciados y manipulados por separado. En este sentido, en tanto Rancière pone la revolución humana como un retoño de la revolución estética (p. 138), se puede mostrar, además de la continuidad que traza este autor entre el arte y el totalitarismo al concebir la humanidad como obra de arte determinable por un principio unificador, que lo que subyace no es una contingencia, una solución parcial de la ambigüedad entre arte y vida, entre otras, sino que depende de haber puesto la vida nuda en la situación de inclusión exclusiva que denuncia Agamben.
- 6 En "Políticas estéticas," Rancière lee la relación entre el arte y la política en lo común a través de las dos teorías sobre el estado "posutópico" del arte, según la lectura de lo "sublime" de Lyotard y según la "estética relacional" de Borriaud. Habría que interpolar aquí el polémico manifiesto antiutópico del musicólogo Richard Taruskin – "El utópico de hoy es el totalitarista del mañana" (Taruskin, 2009, p. 7)–, un texto que, aunque puede parecer neoconservador, hace evidente el malestar ante la política del formalismo y de la manera en la que la pretensión de autonomía del serialismo integral acabó por alienar la música "seria" del público y clausurar sus posibilidades políticas. Y aquí Taruskin tampoco se refiere a la existencia o no de contenido político en la música sino de los efectos que tiene sobre el sensorio común, a la relevancia que se le da a lo que puede la música si se nos presenta lo suficientemente perturbadora.
- 7 Por ejemplo, por Douglas Kahn (2002), quien lo ubica, en la teoría, desde mediados de la década del noventa y que incluye obras como *Listening to Sound and Voice* de Don Ihde, *Noise* de Jacques Attali, *The Soundscape of Modernity* de Emily Thompson y su propio *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*.
- 8 Alguien todavía podría dudar de esta retórica de corte foucaultiano y preguntarse por la pertinencia de hablar de poder, resistencia, conformación de cuerpos y demás con respecto a la música y la musicología. Más allá de las modas, tendencias y giros de las ciencias, en los que la musicología suele tener un papel digamos de seguidor, lo que habría que reconocer es una posición, más o menos fuerte, sobre la relación entre el pensamiento, la política y el campo en el que se intentan pensar los problemas. Si esta forma de pensar, de considerar los problemas y el discurso, ha tenido acogida, no es tanto porque sea un modelo de ciencia más preciso o verdadero, sino porque es capaz de articular, en una serie de conceptos, terminología y retórica, una concepción estratégica de verdad, pensamiento y filosofía con un compromiso personal, físico y real; en una posición política que antes que estar definida de antemano, está constantemente produciendo las condiciones de posibilidad para un nuevo pensamiento.
- 9 Frecuencias continuas producidas por osciladores en intervalos definidos por números enteros, en una instalación que permite que suene durante días, semanas o años enteros. <http://melafoundation.org/dream02.htm>.

- 10 En En el mismo barco. Ensayo sobre la hiperpolítica, Sloterdijk esboza una historia de la política dividida en tres etapas (que anticipan su proyecto Esferas): una paleopolítica que “genera” al hombre social a partir de las hordas primitivas; una política clásica que adviene como el proyecto de expansión a gran escala de estas hordas, proyecto conflictivo y megalómano que pretende “hacer pasar lo improbable como ineludible” (1993, p. 33) y, finalmente, la hiperpolítica, nuestra propia era, aquella que debe enfrentarse “de algún modo” al hecho de que “algo” (Dios, el espíritu de la época agraria del mundo, etcétera) ha muerto (1993, p. 68). Esta hiperpolítica es, como democracia, una política del individualismo, en la que de retornamos a la insularización. Las hordas paleopolíticas estaban definidas por una continuidad acústica, una sonoesfera, en la que “la diferencia entre ruidos grupales y ruidos del mundo fija una primera frontera entre propios y ajenos” (1993, p. 32).
- 11 El ritornelo de Deleuze y Guattari en Mil mesetas es otra forma de mostrar la manera en la que la música, las continuidades y diferencias rítmicas marcan límites en un territorio y permiten consecuentes desterritorializaciones. Comienza como un pequeño canto que se enfrenta con las fuerzas del caos; luego, se agencia para mantener esas fuerzas afuera y crear un territorio; finalmente, hace una puerta o ventana en el límite del territorio y se comunica con los otros territorios, con el afuera. En este sentido, las separaciones y los límites son siempre algo que se hace efectivo y está en concomitancia con la producción de un código que antecede lo humano. Es cierto que cualquier pensamiento de lo político que se encuentre con la música debe pasar por este devenir rítmico del código mediante el cual las hordas, los territorios y los límites coinciden como devenir-otro.

## REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos, 2003.
- Agamben, Giorgio y Ulrich Raulff. “An Interview with Giorgio Agamben”. [En línea]. *German Law Journal* vol. 5 núm. 5, 2004. [http://www.germanlawjournal.com/pdfs/Vol05No05/PDF\\_Vol\\_05\\_No\\_05\\_609-614\\_special\\_issue\\_Raulff\\_Interview.pdf](http://www.germanlawjournal.com/pdfs/Vol05No05/PDF_Vol_05_No_05_609-614_special_issue_Raulff_Interview.pdf) (Acceso: 29 de mayo de 2011).
- Barthes, Roland. *La muerte del autor*. Traducción de C. Fernández Medrano. [En línea], 2006. <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html> (Acceso: 15 de junio de 2011).
- Chua, Daniel K. L. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Descartes, René. *Compendio de música*. Madrid: Tecnos, 2000.
- Dahlhaus, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999.
- Foucault, Michel. *La historia de la sexualidad* vol. 1. “La voluntad de saber”. Madrid: Siglo Veintiuno, 2005.
- Goehr, Lydia. “Writing Music History”. *History and Theory* vol. 31, núm. 2 (mayo, 1992): 182-199. Wesleyan University: Blackwell Publishing.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Traducción de Jorge Eduardo Rivera. [En línea], <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Heidegger/Ser%20y%20Tiempo.pdf> (Acceso: 2 de septiembre de 2011).
- Kahn, Douglas. *Digits on the historical pulse: Being a way to think about how so much is happening and has happened in sound in the arts*, noviembre de 2002. [http://cara.gsu.edu/pulsefield/kahn\\_essay.html](http://cara.gsu.edu/pulsefield/kahn_essay.html) (Acceso: 13 de junio de 2011).
- Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*, traducción de Manuel García Morente. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.
- Karnes, Kevin C. *Music, Criticism, and the Challenge of History: Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth Century Vienna*. Oxford University Press, 2008.

- Magee, Brian. *Schopenhauer*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Moreno, Jairo. *Musical Representations, Subjects, and Objects. The Construction of Musical Thought in Zarlino, Descartes, Rameau, and Weber*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004.
- Moreno, Jairo y Gavin Steingo. "Rancière's Equal Music" (inédito). University of Pennsylvania y Columbia University.
- Morrow, Mary Sue. *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century Aesthetic Issues in Instrumental Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Serres, Michel. *Los cinco sentidos. Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*. Madrid: Taurus, 2002.
- Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Traducción de Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Sloterdijk, Peter. *En el mismo barco. Ensayo sobre la hiperpolítica*. Madrid: Siruela, 2006.
- Rancière, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. [En línea] Esfera pública, 2008. <http://esferapublica.org/esteticapolitica.ranciere.pdf> (Acceso: 13 de junio de 2011).
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas, traducción de Manuel Arranz*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- Rancière, Jacques. "The Aesthetic Revolution and its Outcomes". *New Left Review* vol. 14 (marzo-abril, 2002): 133-151.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. Londres: Continuum, 2004.
- Schoenberg, Arnold. *Armonía*. Madrid: Grupo Real Musical, 1992.
- Subotnik, Rose Rosengard. *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*. Minnesota, MN: University of Minnesota Press, 1996.
- Taruskin, Richard. *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 2009.
- Voegelin, Salomé. *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. Nueva York: Continuum, 2010.
- Young, La Monte y Marian Zazeela. *Selected Writings*. [En línea] Ubu Classics, 2004. [http://www.ubu.com/historical/young/young\\_selected.pdf](http://www.ubu.com/historical/young/young_selected.pdf) (Acceso: 13 de junio de 2011).

**Cómo citar este artículo:**

Villegas Vélez, Daniel. "La política de la escucha. Formalismo y cuerpos sonoros". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7 (1), 147-171, 2012.

