

MÚSICA Y AURA: AQUEENDE LA EXTERIORIDAD Y LO VISIBLE

Gabriel Gálvez Silva

Resumen:

Nos preguntamos sobre la justa correspondencia entre el concepto de “aura” (tal como aparece en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*) y la particular ontología de la música. Para ejemplificar la problemática advertida, intentaremos profundizar en las condiciones de la música acusmática en cuanto eslabón reciente de la historia del arte musical. La pregunta por el “lugar” donde la música existe, finalmente, buscará respuesta en reflexiones de Guarelló, Sloterdijk y Murray Schafer acerca de la audición, la interioridad y el nepotismo visual de Occidente.

Palabras clave: música, aura, reproductibilidad, acusmática, audición, interioridad.

Abstract:

We asked about the precise correspondence between the concept of “aura” (as it appears in *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*) and the particular ontology of the music. To illustrate the problem that we warned, we will try to deepen the conditions of acousmatic music as a recent stage in the history of musical art. The question about the “place” where music exists, finally, seeks response in reflections of Guarelló, Sloterdijk and Murray Schafer about hearing, interiority and visual nepotism in the West.

Keywords: music, aura, reproduction, acousmatic, hearing, interiority.

A modo de introducción: preguntas por el aura de lo eminentemente reproductible

Es imposible que leyendo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* pase desapercibida su casi total ausencia de referencias musicales. Esto sorprende, no sólo considerando el peso del arte musical en la cultura de Benjamin, sino que, precisamente, teniendo en cuenta la histórica y característica reproductibilidad de la música misma.

Aunque acusa una intermitencia del fenómeno, Benjamin advierte que la reproducción es inherente a toda praxis artística:

La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres. (Benjamin, 1989: 18)

Sin desatender las conductas pedagógicas basadas en la imitación o la reproducción a las que el autor alude buscando ejemplos, cabe, no obstante, subrayar el hecho obvio que destacábamos más arriba: el arte musical es, desde siempre, el arte de la reproducción. Luego, las alusiones de Benjamin a la fundición y el cuño en cuanto sus más arcaicas prácticas, preludian la asombrosa parcialidad oftálmica del ensayo en su conjunto. De hecho, la mismísima definición de *aura* es ejemplificada mediante el relato de la visión:

Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama. (Benjamin, 1989: 24)

La consecuencia de tal parcialidad nos parece clara: la reproductibilidad de la música, que tácitamente discute el aura en cuanto “manifestación irrepetible” (Benjamin, 1989: 24), queda injustificadamente desatendida.

Huelga advertir como el rastreo histórico de la reproductibilidad musical nos hunde en el pasado más distante. Sin necesidad de traspasar las fronteras de Occidente, podemos remontarla al impropio repertorio de los rapsodas, aquellos primeros “intérpretes” reproductores de los himnos que “otros” ya habían no sólo compuesto, sino ejecutado ante públicos diversos. Debido a su trashumancia se incrementará la tradición oral, rica en reproducciones más o menos adulteradas de su propio cancionero. Bardos y escaldos harán lo suyo en el norte, anticipándose a los juglares que nos terminan de situar en el Medioevo, donde la impureza de la oralidad es asumida sin reparos ni sentido de la propiedad. Se trata aquí de una “cohesión sistémica transcultural” (Rossel, 2010), donde la imitación y la versión de lo impropio determinan la experiencia estética común. Escribe Rossell (2010):

Un autor románico medieval podía recurrir a cualquiera de esos registros, e incluso podría haberlos combinado para conseguir efectos mucho más connotativos y plurales. Si esa imitación tiene lugar mediante el aspecto melódico, el significado intertextual (e intermelódico) aún siendo más sutil para nosotros, para el público medieval su intelección y asimilación es mucho más directa e inteligible ya que interviene la dimensión oral.

Por su parte, la ocasionalidad de la puramente monódica “obra musical”, comprende y asume el constante cambio de escenario: de la abadía a la feria y de allí a la corte, representando “la continuidad entre el repertorio litúrgico y el cortesano, y al mismo tiempo la tensión entre los mismos elementos.” (Rossel, 2010)

El Renacimiento abundará en *Parodias* y *Contrafacta*, y, advenido el tiempo de las grandes travesías, la reproductibilidad musical dejará muy atrás los márgenes de Europa, montándose en la América colonial, junto a la obra de compositores emigrantes, música de grandes maestros que jamás soñaron con pisar el Nuevo Mundo. La fugaz consideración de Benjamin (1989: 22) respecto a “la obra coral, que fue ejecutada en una sala o al aire libre” y que en la era de la reproductibilidad técnica “puede escucharse en una habitación”, no hace justicia a las cumplidas reproducciones musicales que, desde hace siglos, vienen zigzagueando espacios y contextos cada vez más distantes y disímiles.

Sin prodigar más ejemplos, queremos formular algunas preguntas respecto a lo anterior para introducir el problema central de nuestro trabajo: una canción medieval, cantada y recantada con textos diversos y en distintas circunstancias y espacios, ¿pierde su aura? ¿Pierde su aura el motete que, compuesto en Europa para ser cantado en una catedral, es precariamente estrenado en las misiones del Nuevo Mundo? ¿O la ópera representada en escenarios más o menos adecuados por cantantes e instrumentistas itinerantes? Si la respuesta fuera “Sí”, deberíamos abrirnos a la sencilla posibilidad de una total ausencia de aura en tales piezas, desde sus mismos orígenes. Si la respuesta fuera “No”, estamos, entonces, obligados a repensar el aura, cuestionándonos tanto acerca de la “existencia irrepitable” de la obra musical como del “lugar en que se encuentra” (Benjamin, 1989: 20). La cuestión decisiva de nuestro trabajo es si acaso la reflexión benjaminiana, sin duda adecuada a la realidad visible y exterior, es verdaderamente aplicable a la realidad de la música. Enfrentaremos este dilema partiendo por revisar la problemática aurático-musical tal como la termina de evidenciar el arte acusmático. Tras plantear la incompletitud que comporta su escritura, nos detendremos en la pregunta de Schloezer por el *dónde* la obra musical despliega su existencia. Una eventual respuesta la intentaremos construir sobre las ideas de Guarello, hipotetizando que la música vuelve a ella, renovada, cada vez que es realizada por el auditor al interior de sí mismo.

Acusmática, reproducción y escritura

Tanto Jámblico (*Vida*, 81-82) como Porfirio (*Vida*, 37) utilizan el término *acusmático* para referirse a la segunda categoría de los discípulos de Pitágoras. Jámblico (*Vida*, 72) ofrece mayores precisiones acerca de sus particularidades develando su condición estrictamente auditiva, la que los hacía aprender de su maestro “sin verlo”. Por alcance, la palabra *acusmático*, que etimológicamente alude “al que escucha”, servirá para referirse “al ruido que se oye sin ver las causas de donde proviene” (Schaeffer, 2003: 56). Tras la equivalencia entre *música concreta* y *música acusmática* establecida por Peignot (1960), Schaeffer (2003: 56) hablará más bien de la “situación acusmática”, que “de una manera general, nos prohíbe simbólicamente toda relación con lo que es visible, tocable y medible.” Es desde esta perspectiva que nos permitiremos utilizar aquí el concepto *acusmático* para referirnos, ampliamente, a

ejemplos de arte musical cuya estrategia compositiva se basa específicamente en procesos de grabación y eventual manipulación de material sonoro acústico y/o electrónico, considerando su factura puramente auditiva, que prescinde absolutamente de cualquier factor visual, en cuanto su principal rasgo. Nos interesa exponer, someramente, algo de lo que ocurre con este arte porque creemos que, atendiendo a sus características, viene a ejemplificar definitivamente la incierta aplicación del concepto benjaminiano de aura a la sustancia misma de la música.

Podríamos decir que el arte acusmático, o la “situación acusmática”, viene a representar la indagación extrema en la naturaleza propiamente auditiva del artefacto musical: como un ciego, el oyente de música acusmática debe experimentarla sólo mediante su más concentrada audición, terminando de perder cualquiera gravedad los antitéticos conceptos de “original” o “reproducción” ceñidos a la verificación visual. Se trataría de una experiencia musical *pura*:

Al olvidar deliberadamente cualquier referencia a las causas instrumentales o a las significaciones musicales preexistentes, lo que queremos es consagrarnos entera y exclusivamente a la escucha, y a sorprender los caminos instintivos que llevan desde lo puro “sonoro” a lo puro “musical”. Tal es la sugestión de la acusmática: negar el instrumento y el condicionamiento cultural, y *poner frente a nosotros lo sonoro y el sonido musical “posible”* (Schaeffer, 2003: 59).

La escucha acusmática supone la disociación entre el sonido y la fuente que lo emite, para así concentrar la atención en el objeto sonoro en sí mismo, en sus características propias, sin la mediación del “complejo audiovisual”. Por extensión la audición reducida (*écoute réduite*), propone la focalización de la escucha en los aspectos intrínsecos de la obra, privada ésta de la gestualidad visual que su representación habitual impone. (Schumacher, 2009)

Así como la acusmática supone este renovado énfasis de la experiencia auditiva, su *grabación* constituye un eslabón avanzado en el desarrollo de la escritura en cuanto rasgo distintivo del arte musical de Occidente: en reemplazo de signos traducibles a sonidos, son partículas magnetizadas o datos digitales los ahora decodificados y amplificados. Está claro, no obstante, que la composición acusmática considera un soporte que, cabalmente escrito, resulta sonoro en sí mismo, constituyendo

la posibilidad de “desolidarizar” el evento sonoro de la fuente que lo produce, por una parte, y la reproducción casi *ad infinitum* de este evento a deseo del auditor. (Schumacher, 2009)

Luego, el problema del aura se agrava: la dimensión óptica de la más refinada y musicalmente “pura” obra acusmática, “*grâce à un processus matériel de production*” (Pouivet, 2008), descansa exactamente en los mismos soportes que los artefactos propios del “arte de masas”, cuya condición epistemológica, no obstante cualquier otra coincidencia, Pouivet (2008) resume así:

Ces artefacts sont produits afin d'être *intellectuellement* accessibles: ils ne supposent pas un degré élevé de culture humaniste (la sorte de culture qu'on acquiert seulement grâce à une éducation, académique ou non, qui vous met en contact avec les grandes oeuvres de la culture occidentale, de Sénèque à Joyce, en passant par Dante, Cervantès ou Shakespeare, mais aussi bien, Monteverdi, Bach, Haydn, ou Platon, saint Augustin, Descartes et Kant... – “les Humanités”)

Evidentemente, las enormes “posibilidades de exhibición” (Benjamin, 1989: 30) que permite su condición grabada no hacen de una pieza como el *Gesang der Jünglinge* “una hechura con funciones por entero nuevas entre las cuales la artística —la que nos es consciente— se destaca como la que más tarde tal vez se reconozca en cuanto accesoria.” (Benjamin, 1989: 30) Al contrario: cualquier obra contemporánea de naturaleza acusmática constituye una “hechura” que viene a representar precisamente el evolucionado y complejizado estadio de la música artística de Occidente, compuesta, valga la redundancia, con fines eminentemente artísticos.

La paradoja nos parece evidente: la “hechura” acusmática resulta tan impopular como cualquiera manifestación artística de la autodenominada “alta cultura”, aunque inconmensurablemente exhibitiva debido a su condición grabada. La consabida crisis que la reproductibilidad discográfica impone sobre la “existencia irrepitable” de la Obra de Arte nos parece menor comparada a esta contradicción entre las condiciones epistemológicas y ontológicas del artefacto acusmático. No obstante, y en consideración a la histórica reproductibilidad de la obra musical, nos permitimos observar aquí otra paradójica arista de su problema: mientras la música obtenida a partir de fuentes acústicas “visibles” sonará *siempre distinto*, afectada por instrumentos, recintos, afinaciones, mejores o peores interpretaciones, etc., la obra acusmática, lo mismo que el más insulso *single*, una vez escrita en la cinta o el disco, queda instituida de una vez y para siempre. Pese a la reproducción *ad infinitum* que podría hacerse de ella, no se trata de la falsificación de un ejemplar único, sino de la clonación instantánea de un producto cuya materialidad, sencillamente, no es otra. ¿Cuál de las dos músicas, entonces, pierde su aura? ¿Aquella cuya connatural reproductibilidad acústico-interpretativa la hace sonar siempre distinto, o aquella cuya reproductibilidad industrializada la vuelve un ente de características tan inamovibles como la sonrisa de *La Gioconda*?

Cometti, quien en su ensayo *El retorno del aura* también peca de innegable exclusivismo pro-óptico, da la impresión de solucionar el problema, al menos de la música grabada, cuando señala aquella *nueva aura*, propia de una actualizada teología del arte, que

parece paradójicamente depender de una función generalizada de reproducción y de exposición que ya no se distingue de la producción (Cometti, 2014).

El artefacto aparece, entonces, enraizado a sus propios medios; su ser también sería su modo particular de ser. Pareciera casi resuelto el dilema aurático de la

obra musical acusmática: su aura estribaría en una ontología que funde producción y reproducción en una sola “función generalizada”. ¿Es tan así? La grabación efectivamente constituye no sólo su dimensión acústico-expositiva sino que también sintetiza su proceso compositivo; ¿es en ella, entonces, donde radica el aura de una pieza tal en cuanto “nueva aura”? ¿Afirmarlo no sería tan falaz como decir que la “vieja aura” de la *Missa Papae Marcelli* está en su partitura? Lo que digamos de los caracteres propios de la notación musical, en cuanto signos *grabados*, ¿no podría también decirse de cualquier otro registro de información decodificable? Aunque para Goodman (2010: 177) “la demanda de control absoluto e inflexible” que viene a representar el arte musical basado en procedimientos electrónicos “daría por resultado obras puramente autográficas”, nos parece que igualmente puede decirse de éste lo que el autor señala respecto de la condición alográfica de la música tradicionalmente escrita:

Una diferencia notable entre la pintura y la música es que, mientras que el compositor, una vez finalizada la partitura, ha completado su trabajo a pesar de que el resultado final sean las interpretaciones, el pintor ha de acabar él mismo el cuadro. Por muchos estudios o revisiones que se hagan en cada caso puede decirse que, en este sentido, la pintura es un arte de una sola etapa y la música un arte de dos etapas. (Goodman, 2010: 113)

Evidentemente esta incompletitud que también acusamos en la grabación acusmática no lo es en relación a sus intérpretes, sencillamente inexistentes. No obstante, aún sin intérpretes, nos parece claro que la *realidad completa* de la música, en cuanto música, no está en su circunstancial escritura, sea ésta sobre papel, cinta o disco duro. Aunque volveremos a esto un poco más adelante, valga ahora señalar que la notación ha sido un fenómeno estrictamente circunscrito a la órbita de Occidente y a un delimitado periodo de su historia. Sólo un porcentaje mínimo de la producción musical humana está vinculada a algún tipo de escritura, y, hoy por hoy, no toda la música artística de raigambre europea se escribe o graba. Indudablemente su fundación exclusivamente auditiva no implica que una obra basada en la improvisación, lo mismo que un canto inscrito en alguna tradición oral del planeta, carezca de aura.

La realidad musical como *siendo-en-alguna-parte*: ¿dónde es la obra musical?

La formidable pregunta de Schloezer (1978: 339), “¿Dónde está la obra del músico?”, sintetiza nuestro cuestionamiento por “el lugar en que se encuentra” (Benjamin, 1989: 20) el artefacto musical genuino, aquel que en su absoluta singularidad luce pletórico de aura. Rápidamente el musicólogo desecha la partitura. Homologando la insuficiencia de la notación a la de las ondas sonoras, que “una vez cumplida su función, desaparecen” (Schloezer, 1978: 339), Schloezer abandonará “el dominio

de los fenómenos objetivos para penetrar en la esfera de lo individual” (Schloezer, 1978: 339). Una primera reflexión al respecto aborda la platónica posibilidad de que la realidad musical resida en la idea primordial del compositor, la que, no obstante su indiscutible originalidad, es tan limitada existencialmente como él mismo:

¿Se dirá (...) que la realidad musical reside en el cuerpo sonoro de la obra tal como Bach la ha sentido resonar en él cuando trazaba las notas sobre el papel? Pero Bach ya no existe; habría entonces que admitir que esta realidad tan buscada ha desaparecido con él y que el *Preludio en Do* no existe, a pesar de las apariencias. (Schloezer, 1978: 339-340)

Su segunda reflexión, por fin afronta, aunque sea brevemente, la realidad musical como algo que existe, o acontece, *en* el auditor:

Queda, sin embargo, todavía una solución: la obra reside en nosotros; está constituida por los sonidos que percibimos en el momento de la ejecución. ¿Habremos llegado aquí verdaderamente al término de nuestro análisis? Pero, surge inmediatamente una nueva pregunta, que destruye nuestras esperanzas: este “nosotros”, del que parece depender la existencia de la obra, que sería su último refugio, ¿a qué realidad corresponde? (Schloezer, 1978: 340)

Quizá Schloezer se desespera demasiado pronto, descartando sin suficiente justificación la *psyché* del auditor en cuanto “lugar” de la obra musical. Tal es la impresión que nos queda tras leer el brevísimo artículo *Simplezas*, donde el compositor Alejandro Guarello expone, casi a modo de manifiesto, una serie de íntimas reflexiones acerca de la música y su audición. Entre ellas aparecen implícitas las bases teóricas como para la siguiente tesis: la existencia de la obra musical es *eventual*, determinándola el más o menos eficaz desempeño del también eventual auditor.

Las intuiciones de Guarello se concentran en el fenómeno de relatividad temporal que suscita la audición. Para el autor, la obra musical, debido a su complejidad interna, genera

su propio tiempo, el cual se realiza [la cursiva es nuestra] en la percepción al momento de la audición (Guarello, 1992).

El tiempo de la composición, para el auditor, se asemejaría al tiempo onírico, tratándose ambos de un tiempo “comprimido” que difiere perceptualmente del cronológico. Mas, sólo si la disposición auditiva es lo suficientemente profunda, pudiendo el auditor traspasar la superficie crónica, es que la obra alcanza “realidad”, desplegándose aquel que es “su propio tiempo”. Guarello (1992) advierte:

Si, por el contrario, percibimos la composición simplemente como un fondo, como un ambiente sonoro, (...) quedaremos fuera de la posibilidad de ingresar al mundo de la composición y tendremos una percepción temporal igual al tiempo cronológico y por lo tanto, la audición no será significativa ni emotiva.

Tales consideraciones traen consigo una radical inversión valorativa: ahora es el auditor y no la obra musical quien figura en condiciones de ser juzgado en cuanto genuino o no. ¿Qué nos permitiría calificar como genuino a un auditor? Sirva aquí lo manifestado por Quignard (1998: 61-62):

Oír es obedecer. En latín escuchar se dice *obaudire*. *Obaudire* derivó a la forma castellana *obedecer*. La audición, la *audientia*, es una *obaudientia*, es una obediencia.

(...)

El auditor, en lenguaje, es un interlocutor: la *egophoria* pone a su disposición el *yo* y la posibilidad abierta de responder en todo momento. El auditor, en música, no es un interlocutor.

Es una presa que se entrega a la trampa.

Desde esta perspectiva, podría suponerse que aunque un sujeto asista al montaje de una cantata de Bach en la mismísima *Thomaskirche* no experimentará el aura de la obra si no la oye, o sea, *si no se entrega a su trampa*. ¿La experimenta aquél que si la oye y se convierte en presa de ella, aún mediante una transmisión radial y hallándose a kilómetros de Leipzig?

Una tesis de la *psyché* del “auditor genuino” como el “lugar” donde la música acontece, terminaría de cuestionar la singularidad e inamovilidad *material* del aura, sujeta a la “existencia irrepetible” del artefacto. El “eventual fin” (Guarello, 1992) de la obra musical debería su circunstancia a que ésta precisamente tiene “la posibilidad de una “nueva existencia”, (...) asumiendo diversas “reencarnaciones” (Guarello, 1992) según sea auscultada por sendos genuinos auditores. Se deduce de lo anterior que, antes que el sonido, tan comúnmente asumido como la materia de la música, sería el tiempo su más sutilísimo elemento. La música no *está*, a la manera de un cuadro o una escultura, sino que *es* o acontece, siempre eventualmente pero quizá infinitas veces, en la psiquis, la mente, o derechamente el alma de quien la oye, “encarnándose” en ella si es que la voluntad, el entendimiento y, especialmente, la memoria del auditor así lo permiten. Cada auténtica audición admitiría, entonces, un *renacimiento* de la obra, de nuevo exuberante de aura, tal como la primera vez que fue oída; para Guarello (1992), esta perenne novedad

“se debe a que la verdadera concreción de la composición musical se realiza en la mente de quien la percibe. Además, esta realización puede diferir cada vez, incluso cuando la obra sea percibida por un mismo sujeto, además de ser absolutamente diferente para cada sujeto que la percibe.”

Nos encontraríamos, entonces, ante una nueva paradoja: la obra musical sería infinitamente reproducible, mas nueva y única en cada una de sus reproducciones, en tanto sea oída por un auditor genuino.

No podemos dejar aquí de preguntarnos si acaso no resulta demasiado modesta la idea de cifrar en dos o incluso en tres (Goodman, 2010: 111) las etapas del arte musical. La reflexión de Goodman (2010: 117) en cuanto a que, posiblemente-

te, “en un principio todas las artes fueran autográficas”, consiente la obra musical como una entidad finita antes de la intervención del intérprete. Tal finitud es en la audición, no en la partitura, como asimismo sucede con las estrofas que entona cualquier cantautor analfabeto. Y es la experiencia de la audición, aún cuando irrevocablemente personal, el denominador común entre las etapas de composición e interpretación, harto posteriores además de puntualmente delimitadas en la historia de la música meramente occidental: así lo prueba el actual arte acusmático, que no requiere de intérpretes. Este hecho cuestiona la teoría de las dos etapas, por lo que nos preguntamos si acaso la realidad musical estuvo siempre compuesta sólo de una, constituida por la experiencia misma de la audición. El intento de *compartir* tal experiencia es el que nos parece como seguidamente inconmensurable en sus posibilidades; la obra musical se *realiza* en el auditor que compone y luego éste puede compartir lo realizado en su audición con el auditor que canta o toca, donde la obra volvería a realizarse. Y quien canta o toca puede volver a compartir lo que ha oído u oye con otros incontables auditores que meramente contemplan, y en quienes la obra volvería a realizarse. Este intento también podría no ser nunca: el compositor de música acusmática, lo mismo que el místico que en soledad canta su oración, bien puede nunca exhibir o compartir auditivamente su obra con otro. No obstante, huelga decir que tal obra existe, en tanto es oída por ese único auditor que, oyéndola, la ha creado.

A modo de conclusión: la interioridad como el invisible *dónde* de la música

Hemos considerado imprescindible incluir en nuestro trabajo algunas de las reflexiones acerca de la música y la audición que Sloterdijk ha desarrollado como parte de su fenomenología de la ausencia y la interioridad. Particularmente útil e interesante nos resulta, en primera instancia, la fina acusación que ha hecho del nepotismo visual sobre el cual se ha basado la tradición filosófica de nuestra cultura:

Según su rasgo básico, la metafísica occidental era una ontología ocular que tenía su origen en la sistematización de una vista exterior e interior. El sujeto del pensar aparecía como un vidente que no sólo veía cosas e imágenes ideales, sino, a la postre, también a sí mismo como alma que ve —una manifestación local de energía visora absoluta—. Se podría describir a los miembros de la cofradía como visionarios argumentadores (Sloterdijk, 2008: 286).

Los alcances de tal acusación son enormes; baste reflexionar sobre como el prestigio del visionario forma parte del signo identitario que separa a Occidente de las sociedades “premodernas”, característicamente aurales y conservadoras además de arrasadas por la civilización dominante. Murray Schafer (1993) ha elaborado una lúcida síntesis tanto de la divergencia paradigmática entre la visión y la auralidad como de las consecuencias culturales que ambas implican:

El espacio auditivo es muy diferente del espacio visual. Nos encontramos siempre en el borde del espacio visual, mirando hacia adentro del mismo con nuestros ojos. Pero siempre nos encontramos en el centro del espacio auditivo, oyendo hacia afuera con el oído.

En consecuencia, la conciencia visual no es igual a la conciencia aural. La conciencia visual mira hacia adelante. La conciencia aural está centrada.

(...)

No se puede controlar o estructurar el universo acústico. Más bien lo contrario. Esta es la razón por la cual las sociedades aurales son consideradas no progresivas; es que no miran hacia adelante.

Si quiero ordenar el mundo debo convertirme en un “visionario”. Entonces, cierro mis oídos y construyo cercas, líneas de propiedad, caminos rectos, paredes.

Tanto para Murray Schafer como para Sloterdijk, visión y auralidad constituyen dos ubicaciones de la conciencia respecto de la realidad: una la ve desde el margen y otra la oye desde el centro. Luego, la audición atribuye tácitamente una connotación tópica a la interioridad en cuanto íntimo espacio:

Ningún oyente puede creer estar en la esquina de lo audible. El oído no conoce ningún enfrente; no se muestra “vista” frontal alguna en el objeto exterior, porque sólo hay “mundo” o “materias” en la medida en que se está en medio del suceso auditivo; también se podría decir: en tanto se está suspendido o inmerso en el espacio auditivo. Por eso, una filosofía de la audición sólo sería posible, desde un principio, como teoría del ser-en, como exposición de aquella “intimidad” que se hace globalmente sensible en la vigilia humana. (Sloterdijk, 2008: 287)

La convicción de Sloterdijk (2008: 92) de que “[l]o formidable se crea en el interior humano” supone la inmersión auditiva: el alma no se ve, sino que se “escucha”. Por esto es que su extravagante pregunta por el *dónde estamos cuando escuchamos música* equivale a la interrogación por el “dónde se abisma el pensador durante sus ausencias”, lo que “difícilmente puede contestarse sin que el discurso verse sobre un mundo de voces y sonidos cuya presencia puede ser más poderosa que cualquier ruido exterior.” (Sloterdijk, 2008: 288) La afirmación de Murray Schafer (1993), en cuanto auditor paradigmático, viene a constituir una bella respuesta: “Yo me encuentro siempre en el corazón del universo sonoro.” Lo notable para nosotros, es que esta contestación necesariamente incluye al sujeto mismo en cuanto parte de tal universo. Luego, el auditor, en tanto oye desde “el corazón del universo sonoro”, *se encuentra* en su propio interior. Y tal vendría a ser la experiencia de su propia alma:

no se podría precisar qué es lo que haya de ser alma como no sea un escuchar relativo a sí mismo. (Sloterdijk, 2008: 288-289)

Lo que más arriba señaláramos como “parcialidad oftálmica” en el ensayo de Benjamin quizá no sólo obedece al paradigma epistemológico-visual predominante

en Occidente. Sus postulados necesariamente parecen requerir de una noción de artefacto lo suficientemente concreta como para acusar la crisis del aura y reemplazar el valor cultural del arte por su politización. El problema es que tal perspectiva no se condice con la naturaleza de la música, hecha de tiempo, y por lo tanto irremisiblemente invisible y fugitiva. He aquí la importancia de la memoria, la clásica “potencia del alma” que transmuta las meras señales acústicas en un discurso preñado de relaciones en el tiempo. Mas esto no sucede afuera sino adentro, *aquende* la frontera misma entre el sujeto y su exterior. La lejanía de la cual el aura del artefacto musical vendría a ser su “manifestación irrepetible” no sería la que finalmente se agota ante nuestra vista, sino la de la cada vez más inmersa e impenetrable realidad de nuestra *psyché*, esa que aterroriza o maravilla en los sueños.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. (1989). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. (Buenos Aires: Taurus).
- Cometti, Jean Pierre (2014). El retorno del aura. Dispositivos culturales y prácticas institucionales. En *Boletín de Estética* N° 28, pp. 5-23.
- Goodman, Nelson. (2010). *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Madrid: Paidós.
- Guarello, Alejandro. (1992). Simplezas. En *Revista Tonus* N° 134, pp. 9-10.
- Jámblico (2003). *Vida Pitagórica*. Madrid: Gredos.
- Murray Schafer, Raymond (1993). *Nunca vi un sonido* [En línea]. Disponible en <http://www.eumus.edu.uy/ps/txt>
- Peignot, Jérôme (1960). De la musique concrète à l'acousmatique. En *Esprit* N° 280, pp. 111-123.
- Porfirio (1987). *Vida de Pitágoras*. Madrid: Gredos.
- Pouivet, Roger (2008). L'Ontologie du rock. En *Rue Descartes* N° 60, pp. 20-37.
- Quignard, Pascal. (1998). *El odio a la música*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Rossell, Antoni. (2010). Literatura y oralidad: Música, lenguas e imitación intersistémica. En *Cognitive Philology* N° 3.

- Schaeffer, Pierre (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.
- Schloezer, Boris de (1978). La Música. En A. Sánchez Vásquez (ed.), *Antología: textos de estética y teoría del arte*, pp. 339-352. México: Universidad Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones.
- Schumacher, Federico (2009). Oír sin ver. En *Revista Resonancias* N° 25, pp. 41-44.
- Sloterdijk, Peter. (2008). *Extrañamiento del mundo*. Valencia: Pre-textos.