

LO INAUDIBLE: UN NACIMIENTO DEL SONIDO

Dr. (c) Cristóbal Durán R.*

Resumen: La comprensión metafísica de la música no es en ningún caso susceptible de ser limitada a la interpretación o al análisis de una forma artística. Prueba de ello es el trazo epocal que se podría reservar desde Pitágoras hasta Heidegger, y más acá. Pero también más allá: todo el pensamiento occidental parece conferir un estatuto excepcional al sonido musical y a su audición, en la medida en que siempre parece conducir al terreno propio de la especulación, en donde es preciso abandonar al sonido sensible para intentar escuchar un sonido ideal, inaudible perceptivamente. Pero más allá, en la hipótesis sobre el origen de la escritura cuneiforme en Mesopotamia se puede alcanzar algunas conjeturas que sitúan, en el seno de la gestualidad sensible que produce la escritura, una explicación de un sonido que inaudible por su falta de sentido, permanece guardada en toda voz y en todo sentido.

Palabras clave: música de las esferas- sonido- mimesis- escritura- silencio

Abstract: The metaphysic understanding of music cannot be susceptible of being limited to interpretation or analysis of an artistic form at all. As a proof of that, the time outline that could be reserved from Pythagoras to Heidegger and closer. But also further away: the whole western thought seems to confer an exceptional statute to the musical sound and to its audition, in the way that it always seems to lead to the field of the speculation, where it is precise to leave the sensitive sound to attempt to listen an ideal sound, perceptively inaudible. But further on, in the hypothesis of the cuneiform writing origin in Mesopotamia, it is possible to reach some conjectures that locate, in the sensitive gesticulation that the writing produces, an explanation of a sound that, inaudible because its lack of sense, remains reserved in every voice and every sense.

Keywords: music of the spheres- sound- mimesis- writing- silence

* Chileno. Psicólogo y Licenciado en Psicología por la Universidad Diego Portales. Magíster en Filosofía por la U. de Chile. Doctor (c) en Filosofía, con mención en Estética y Teoría del Arte por Universidad de Chile. Académico de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Contacto: cristobaldr@gmail.com. Artículo recibido el 20 de Mayo de 2007 y aceptado por el comité editorial el 23 de Julio de 2007.

“¿Nos informa el sonido sobre el universo? Apenas”¹

A través de la triple distinción musical expuesta por Boecio en su *De Institutione musicae*², el pitagorismo habrá heredado al curso de todo el pensamiento occidental cierta condición insuperable a la hora de pensar una experiencia de la cual no se consigue trazar por completo su proveniencia metafísica. O, más bien, cuya orientación o dirección, cuya fuente es tan absolutamente metafísica que por ello mismo entraña la solución respecto a un aspecto de la experiencia muy próximo y enlazado al hombre. Así, una vez que se ha afirmado enérgicamente que “*Musicam naturaliter nobis esse conjunctam*”, que la música está unida, enlazada o vinculada a nosotros de manera natural, la triple distinción entre *musica mundana*, *musica humana* y *musica instrumentalis*, plantea de antemano un aspecto en que la música ya no sabría corresponderse con la escucha de una experiencia empírica ni incluso, presumiblemente, de una intelección anímica. En esta jerarquía la música producida por instrumentos sería la más desprestigiada, siguiéndole la música producida por la articulación sonora entre alma y cuerpo, como naturalidad de la articulación rítmica, melódica y armónica. Pero el mayor problema, en este sentido, lo depararía la noción de música mundana, una música inaudible directamente para el hombre, la cual no es otra que la pitagórica música de las esferas. Tanto en el curso regular de las estaciones como en el caso de infinidad de fenómenos cíclicos de la naturaleza, la llamada “música de las esferas” sería primordialmente silenciosa, como lo recuerda el mismo Boecio en el libro I del mencionado tratado: “*Qui enim fieri potest, ut tam uelox coeli machina tacito silentique cursu moueatur?*”, “¿Quién podría hacer que una máquina tan veloz como aquella de los cielos se moviera con un curso silencioso?” Ante esta pregunta, lo único que se podría constatar es una exigencia imposible de pensar una música hasta en el silencio de toda música, una escena que comparte una armonía y una ritmicidad antes de que el hombre mismo pueda notar dicha configuración, para él musical.

¹ SCHAEFFER, Pierre; *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris, 1966, Pág. 161.

² BOECIO; *Traité de la musique*, Traducción de Ch. Meyer, Ed. Brepols, Bélgica, 2004.

¿Es que acaso sería posible en esta música silente, una cierta resistencia ante el sonido y a lo que él entraña de inevitable en su remisión empírica, de una escucha siempre concernida por su experiencia y por su sujeto? Pero antes de intentar sugerir una tentativa de respuesta, habría primero que empezar a despejar otros problemas por entero apegados a éste. Cuando en sueños Cicerón aparece ante Escipión, y una vez que se ha tratado de instalar cierta justicia fundamental a todo gobierno de la ciudad, la ejemplaridad de dicho sueño se detiene sobre una armonía que puede llegar a vencer toda pretensión humana. De un sonido perdido de antemano, si es que algo así tiene todavía sentido, ya que es un sonido emitido “a causa del movimiento sumamente armonioso del mundo entero, que los oídos de los hombres no pueden captarlo”³ ¿La música antes del sonido de la experiencia terrestre, sensible, animal? No tardará en concederse con esto que la música tal y como el hombre es capaz de escucharla proviene de este modelo del cual es deudor, repetimos, no sólo la totalidad del pensamiento occidental sobre la música⁴, sino que también de un problema que llegará hasta su límite en la expresividad de la lengua y la escritura; un problema respecto de la expresión que posiblemente ya no sea determinado por la historia ni por la distinción taxativa de unas historias, sino que yendo incluso más allá de su horizonte

³ CICERÓN; “*Somnium Scipionis*”, 5, 19, en *La música de las esferas. Textos de Cicerón, Macrobio, Favonio*, Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires, 2006, Pág. 36.

⁴ Como parte de esto, y no sencillamente podría creerse a título de confirmación, me limito a observar la apertura del campo de la investigación de la acústica a un dominio que se plantea más allá de la percepción auditiva del ser humano y más allá del umbral del dolor físico. Este dominio subsónico, el *infrasonido*, como se denomina a un sonido de baja frecuencia que sin embargo es posible de ser aprehendido en otra parte que en el órgano de la audición, plantea la inquietud filosófica de intentar retomar la discusión pitagórica respecto a la escucha de la música mundana. En este caso, la fricción de los planetas, una vez acelerada mediante un software preparado para estos fines permitiría transcribir a sonido lo que primeramente sólo se podría pensar como desplazamiento espacial. En cierto sentido, se “oye” con todo el cuerpo -capacidad ya investigada por ejemplo en ballenas y elefantes. Habría que advertir en esto el porqué de una incapacidad humana de suspender la audición, a diferencia de los demás sentidos.

greco-latino podría ir más allá del bosquejo de su forma de abordar dicho problema.

Sin embargo, antes de pronunciar mi interpretación, quisiera considerar por completo el pasaje de Cicerón que viene a fundar, al menos en términos de su planteamiento sistemático y de su recepción posterior, la cuestión de esta música que hemos denominado silente, la música de las esferas. Se encuentra en el pasaje 5, 18 del libro VI de *De Re Publica*: “«¿Qué sonido es este que tan dulcemente llena mis oídos?» «Este es», afirmó, «el que concuerda en intervalos desiguales; pero separados según una meditada proporción de las partes, es ejecutado por el impulso y el movimiento de las mismas esferas, y al tiempo que atempera los agudos con los graves en forma ecuánime, logra acordes [*concentus*] variados, pues tampoco pueden acelerarse los movimientos a partir de un silencio tan grande. La naturaleza dispone que suenen los extremos del cielo de una parte grave, de la otra, agudo. Por esta razón aquella órbita estrellada ubicada en la zona más alta del cielo, cuya revolución es más rápida, se mueve con un sonido agudo y vibrante; en cambio esta, lunar, en posición más baja, con un sonido sumamente grave. La Tierra, la novena órbita, que permanece inmóvil, siempre está fija en la misma ubicación, abrazando el centro del mundo. No obstante las ocho órbitas, entre las que hay una misma velocidad para dos, se producen siete sonidos distintos por sus intervalos: este número es el meollo de casi todas las cosas, puesto que los hombres sabios que lo imitaron con los sonidos de las cuerdas y con los cantos, abrieron para sí el camino de retorno hacia este lugar, así como otros quienes, con sus ingenios elevados, cultivaron en su existencia humana los afanes de las divinidades. Los oídos de los hombres abarrotados por este sonido, ensordecieron; y no existe otro sentido más torpe en ustedes.»”⁵

Las diversas velocidades planetarias generan tonalidades también diferentes, definidas por relaciones numéricas regulares que fundamentan la armonía del universo, proscribiendo así un consenso sonoro, un *con-*

⁵ Ibídem., Pág. 35 y ss.

centus, cuyo horizonte es también ético y político. Esta comprensión del universo, cuya existencia depende de un sonido armonioso, no puede quedar indiferente a toda una teoría moral organizada según las mismas coordenadas. No es extraño que entonces la teoría musical de la antigüedad griega hubiese requerido desde siempre una métrica que calculaba la precisión y la cadencia justa que ya se encontraba presente en las leyes mismas de la naturaleza. Pero el recurso para dicho cálculo debía establecer en la música instrumental un recurso a su ampliación infinita en el caso de la estructura del cosmos, es decir, de la cuestión de la armonía entre lo limitado y lo ilimitado. O incluso en palabras modernas, entre lo sensible y lo inteligible-trascendental. El procedimiento es casi unánimemente canónico⁶: una cuerda imaginaria se extiende entre el centro y la periferia del universo, los puntos en que es interceptada por las órbitas concéntricas de los planetas coinciden con las proporciones musicales indicadas en la caja resonante del monocordio. Así, a cada planeta corresponde una nota o un intervalo de la escala musical, que refleja a su vez la distancia de éste con respecto al centro del cosmos. Con ello se conseguía uniformizar un método de medida de las distancias planetarias y establecer los períodos orbitales mediante la audición musical. En este caso todo el supuesto de concordancia derivada entre los tres tipos de música descritos por Boecio suponía su articulación a partir de cierta mensura o justeza de la armonía. Y, a través de ello, la prueba de que el hombre se esmera en imitar sensiblemente, un sonido inaudible, pudiendo fallar en ello. Como por ejemplo la describe Macrobio en un comentario al ya referido sueño de Escipión: "Si el golpe se genera por una observación acertada de las proporciones, entonces la armonía conduce la composición y es conforme a las reglas de la naturaleza: pero cuando la colisión se produce precipitadamente y sin estar ordenada de ningún modo, el choque confuso y desordenado es ofensivo para el oído."⁷

⁶ Según la descripción de MOLINA, Radamés y RANZ, Daniel; en *La idea del cosmos. Cosmos y música en la antigüedad*, Ed. Paidós, Barcelona, 2000, Pág. 37.

⁷ MACROBIO; "Comentario a 'El sueño de Escipión' " en *La música de las esferas*, Op. Cit., Pág. 54.

Aquí el desorden es ofensivo precisamente porque es audible, porque es inteligible para el oído humano. Es audible pero desprendido de la vibración periódica que convencionalmente distingue al sonido de un ruido⁸. Pero ocurre, como puede sugerirlo el fragmento cicero-niano, que el caso de la música mundana es el de una articulación de sonidos tan rápida que el oído humano sea incapaz de su audición. Pero resta la pregunta por la afinidad consustancial –consonante, diríamos– entre la corrupción sublunar y la estabilidad del dios que se atribuía en el mundo griego al movimiento de las esferas celestes. Para ello sería indispensable recordar el tan referido pasaje del *Timeo* (47c - 47d) donde Platón afirma que tanto la voz como el oído fueron concedidos para la imitación de las “revoluciones completamente estables del dios”. Lo notable es que en dicho pasaje hay algo que, *en el lenguaje*, compromete lo mismo por idénticas razones: “Y acerca de la voz y el oído, otra vez el mismo razonamiento: nos fueron concedidos por los dioses por las mismas razones y con la misma finalidad. Pues el lenguaje tiene la misma finalidad, ya que contribuye en su mayor parte a lo mismo y, a su vez, cuanto de la música utiliza la voz para ser escuchado ha sido dado por la armonía. Ésta, como tiene movimientos afines a las revoluciones que poseemos en nuestra alma, fue otorgada por las Musas al que se sirve de ellas con inteligencia, no para un placer irracional, como parece ser utilizada ahora, sino como aliada para ordenar la revolución disarmónica de nuestra alma y acordarla consigo misma. También nos otorgaron el ritmo por las mismas razones, como ayuda en el estado sin medida y carente de gracia en el que se encuentra la mayoría de nosotros”. Desde que la voz griega, la *phoné*, se ha articulado inseparablemente entre sonido y sentido, cierto trabajo ha tenido que tener lugar en la partición entre sonido y voz, para conseguir la reducción del sonido en detrimento de la idealidad del sentido, aún cuando se trate de una voz áfona del ser⁹.

⁸ Cfr. RODELL, Lewis; *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Ed. Gedisa, Buenos Aires, 1985, Pág. 41 y ss.

⁹ El caso de Heidegger, que es desde luego el aquí sugerido, se plantea como especialmente interesante a este respecto. En cierto gesto que podría ser

A este respecto el caso de Rousseau, leído por Derrida, es notable. Tanto respecto de la música como respecto de la lengua lo más apreciado vendría a ser cierto carácter imitativo. La melodía vocal, significativa y expresiva, antes que el mero cálculo impuesto por la armonía; la voz antes del sonido, que va a permitir la consonante, la articulación y, por ende, la escritura¹⁰. La escritura parecería así por primera vez como resistencia a un sonido que puede ser desarticulado y que es, así, un ruido. Pero al mismo tiempo, la escritura es resistente a un sonido que no puede escucharse, a un sonido que está predispuesto por una armonía que antes que todo es, en cierto sentido, un invisible principio metafísico. Es por eso, creemos, que Saussure tendría que reclamar una distinción entre el sonido como parte externa integrante de una físico-fisiología, para poder contar con él en una unidad articulada más allá incluso del carácter fónico del signo lingüístico. De este modo, aquello que define a la lengua frente al pensamiento no es “crear un medio fónico material para la expresión de las ideas, sino el de servir de intermediaria entre el pensamiento y el sonido, en condiciones tales que su unión lleva necesariamente a deslindamientos recíprocos

rastreado incluso desde *Ser y Tiempo*, a través de la dependencia que se hace circular entre el *Dasein* y la voz silente de una conciencia, que ya no es la del mundo que se ciñe a la habladoría del *das Man*, pero que tampoco es sin más la reducción al presente viviente que se ve abierto por las reducciones husserlianas, Heidegger habrá llevado más allá la reducción del sonido físico, del objeto de una físico-acústica. Cuando en *Der Satz vom Grund*, por ejemplo, Heidegger puede plantear más tardíamente que el pensar sólo puede significar un oír en un sentido figurado, que lo escuchado en el pensar no se deja escuchar con nuestros oídos, el pensar pareciera requerir de cierta metafóricidad perceptual justo cuando se intenta avistar una coerción metafísica, es decir, entre la idealidad de la representación y la sensibilidad de lo percibido. La voz por la que el hombre es tocado no es ya por lo que suena, pero tampoco con la interioridad anímica que se ve articulada con el sonido como su condición meta-física. La metáfora del oír que para Heidegger no es *propriamente* una metáfora tendría que abrirse por ende en un sitio donde ya no sea posible el sonido, ni como intimidad ni como exterioridad. Sobre esto, me permito remitir a un trabajo en curso, “Una metáfora sin sonido”, donde examino este punto con mayor detención a propósito de Heidegger y del estatuto del sonido en Nietzsche.

¹⁰ Cfr. la segunda parte de DERRIDA, Jacques; *De la gramatología*, “Naturaleza, cultura, escritura”, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 1971.

de unidades. El pensamiento, caótico por naturaleza, se ve forzado a precisarse al descomponerse. No hay, pues, ni materialización de los pensamientos, ni espiritualización de los sonidos, sino que se trata de ese hecho en cierta manera misterioso: que el «pensamiento-sonido» implica divisiones y que la lengua elabora sus unidades al constituirse entre dos masas amorfas. (...) Se podrá llamar a la lengua el dominio de las articulaciones: cada término lingüístico es un miembro, un *articulus* donde se fija una idea en un sonido y donde un sonido se hace el signo de una idea.”¹¹ El sonido es tan sólo un elemento material puesto en juego por la lengua. Por eso, para hacer ingresarla concierto de la lengua examinada por Saussure, la imagen acústica no podrá ser el mero “sonido material, cosa puramente física”, sino su “huella psíquica”, la representación que nos dan nuestros sentidos del sonido. Si es cierto lo que muestra Derrida a propósito de la cuestión de la imagen acústica en Saussure: que se trata del ser-oído del sonido, del sonido fenoménico y no mundano, que “no se puede recortar esta heterogeneidad sutil pero absolutamente decisiva, salvo mediante una reducción fenomenológica”¹².

Esta digresión permitiría pensar que algo ocurre respecto del sonido, si confrontamos el problema pitagórico-ciceroniano junto a la cuestión planteada por Derrida sobre el texto de Saussure. El sonido por sí mismo no cuenta, ya que siempre se encamina, sea del lado de la escala que lo constituye armónicamente en nota musical, o del significado espiritual que ya está puesto en marcha en la unidad indivisible entre sonido y sentido o, como podría pensarse en términos hegelianos de un destino del sonido que habría de servir a una cada vez más adecuada expresión de contenidos espirituales en el caso del arte musical y de la poesía. Sin embargo, lo que ocurre es también una exterioridad irreductible que se anuncia en la inmediatez del ánimo interior, un signo que podrá no ser significado en la profundidad de

¹¹ DE SAUSSURE, Ferdinand; *Curso de lingüística general*, Ed. Losada, Buenos Aires, Pág. 136 y ss.

¹² DERRIDA, Jacques; *De la gramatología*, Op. Cit., Pág. 82.

dicha intimidad¹³, y que podría alterar la circulación mimética exigida, por ejemplo, en la melodía. Sin detenerme sobre este punto todo lo que sería necesario, quisiera cotejar los cabos provisorios de una época que va de Platón a Rousseau, pero ahora a través de la cuestión del sonido. La escritura tendría lugar en la desaparición del sonido, posiblemente en otra parte que en un sentido sin sonido, desde que la imagen acústica no es sonido. Como en el *Fedro*, donde resurgiría el problema del *Timeo* pero ahora consagrado por entero a una escritura que responde silenciosa, que responde en “el más altivo de los silencios” (274 d), lejos de un sonido íntimo e ínfimo, nunca seguro desde entonces en la interioridad anímica. Pero en la *phoné*, y antes de la articulación, en medio de ella hay un rasgo arcaico o, más bien, anacrónico, un rasgo que ya no se puede centrar de articulación en articulación, y que es un sonido que puede no escucharse ni proferirse en vocal o en consonante.

En la vía de esta sugerencia, Barthes habrá podido considerar interesante una cierta contestación del reparto estabilizante de la voz, reparto que parece pretender cierta asignación genérica o social a la voz. De ahí su interés en el lied romántico, en un canto que para él no consigue abolir la voz, sino *las voces*: las voces determinadas por lo familiar o por la diferencias entre los sexos, “pues un mismo lied puede ser cantado indiferentemente por un hombre o una mujer”¹⁴. El interés en el lied estriba en que él va a empezar a exponer la tesitura de la voz, el tejido

¹³ El sonido por sí mismo no cuenta, ya que siempre se encamina, sea del lado de la escala que lo constituye armónicamente en nota musical, o del significado espiritual que ya está puesto en marcha en la unidad indivisible entre sonido y sentido o, como podría pensarse en términos hegelianos de un destino del sonido que habría de servir a una cada vez más adecuada expresión de contenidos espirituales en el caso del arte musical y de la poesía. Sin embargo, lo que ocurre es también una exterioridad irreductible que se anuncia en la inmediatez del ánimo interior, un signo que podrá no ser significado en la profundidad de dicha intimidad, y que podría alterar la circulación mimética exigida, por ejemplo, en la melodía. A este respecto, hemos tratado de sopesar el estatuto, hasta cierto punto aporético del sonido musical en el caso de Hegel, en “*La época de la música. Hegel y la sonoridad del espíritu*”, *Actas del Primer Simposio internacional de Estética y Filosofía*, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2006 (En prensa).

¹⁴ BARTHES, Roland; “*Le chant romantique*” en *Oeuvres Complètes*, V, Ed. Seuil, Paris, 2002, Pág. 303 y ss.

mismo de la voz, aquello que proporciona la medida o la conveniencia entre el conjunto de sonidos y una voz determinada, todavía sin acogerse a otra cosa que cierto descubrimiento preliminar de un vínculo entre dichos sonidos y la intimidad “tranquilizadora de una voz que se aloja en un cuerpo”. Lo que en música se denomina timbre. Esta tesitura o tejido relevado por Barthes, “es el espacio modesto de los sonidos que cada uno de nosotros puede producir, y en los límites del cual puede fantasmear [imaginar] la tranquilizadora unidad de su cuerpo. (...) Pues *cantar*, en el sentido romántico, es lo siguiente: gozar fantasmáticamente de mi cuerpo unificado”¹⁵. Habría que buscar en otra parte esta voz, pero sin ceder tampoco ante este cuerpo, ya que para que la historia pueda producir un objeto siempre anacrónico¹⁶ –el *lied*–, es preciso no ceder ante el despacho de su problema como dejándolo en manos de un cuerpo cuya materialidad se opondría a la idealidad del sentido. El sonido no queda, pero sin embargo, no es en primera instancia, sentido o signo. Un sonido, quizá, antes o en el origen de toda significación en general, como *Melopoiesis*, como melodía que todavía no se podría emparentar decididamente con un significado. No es de extrañarse que Pound haya calificado a este elemento de la poesía como propiamente intraducible. Sonido perfecto que, en dicha perfección, ya no podrá ser sometido a ninguna corruptibilidad auditiva.

Otra vez habría que remontar hacia los albores del mundo griego, pero ahora quizá más allá de él. Un pasaje de las *Vidas* de Diógenes Laercio (VIII, 2) nos muestra a un Pitágoras que, llegando a Oriente, se habría visto colonizado, creando una Grecia fuera de sí. “Hallándose joven y deseoso de saber, dejó su patria y se inició en todos los misterios griegos y bárbaros. Estuvo, pues, en Egipto, en cuyo tiempo Policrates lo recomendó por cartas a Amasis; aprendió aquella lengua, como dice Anfitríon en su libro *De los que sobresalieron en la virtud*, y aun estuvo con los Caldeos y Magos.”¹⁷ No sería un dato menor

¹⁵ *Ibidem*. *Supra.*, Pág. 305.

¹⁶ *Ibidem*. *Supra.*, Pág. 307.

¹⁷ DIÓGENES LAERCIO; *Vidas de los filósofos más ilustres*, Luis Navarro Editor, Madrid, 1887, TOMO II, pág. 122.

notar que en términos sistemáticos es la escritura griega la que nos ha dejado saber respecto a la teoría musical mesopotámica, sobre todo a propósito de ese pequeño pasaje recién citado. De ahí se podría pensar en la elaboración previa de un sistema cósmico en donde existía una interrelación espiritual entre el macrocosmos y el microcosmos¹⁸. Que el universo sea uno, que esté ordenado en un equilibrio armónico de contrarios, no puede dejar de ligarse con la distinción entre sonido y ruido o sonido inarticulado. Si el nombre metafísico, apofántico dice *lo que hay*, ¿qué ocurriría con el sonido, pensado en otra parte que en este reparto entre articulación e in-articulación? Habría que llegar hasta interrogar cierto valor que se debate entre nuestras categorías de informe y de forma occidentales, para quizá encontrar el estatuto de un sonido que ya no se pueda limitar a encontrarse en la representación gráfica de un sonido que está preparado o pre-destinado alfabéticamente como sonido dentro del sistema de la lengua. De un sonido que en la incisión que su choque produce, produjese a su vez, pudiendo incluso no hacerlo, el discurso “como si fuese un ser corpóreo”¹⁹. De una abertura sin abertura que podrá siempre no abrirse, y de cuyo inicio ya no es posible pensar absolutamente su hendidura o su incisión.

La pretensión de una escritura sin sonido fallaría desde que ella descubre la interrupción rítmica en el camino de su invención (cesura, síncope). La armonía sería posterior al ritmo, ya que en sus coordenadas sistematizaría los elementos diferenciados que la cadencia reparte. Desde ya la relación que hemos empezado a ratificar a través de un bosquejo conjetural, proporcionaría cierta abertura a la cuestión occidental, abierta sin oponerse también a una clausura epocal de una parte a otra. Así la cuestión no se podrá encontrar en la distancia de una mitología a una filosofía, y no lo hace porque el mito sea presupuesto en su valor reducido frente a las razones discursivas, sino porque el mito tampoco podría convenir en esta anterioridad que

¹⁸ FARMER, H. G.; “*The music of ancient mesopotamia*” en WELLESZ, E. (Ed.); *Ancient and oriental music*, Oxford University Press, Londres, 1960, Pág. 246 y ss.

¹⁹ PRISCIANO; *Institutione Grammaticae*, I, 2. 4.

podría escapar a su sistema. El rendimiento especulativo de la cuestión del sonido estaría presidido por una observación: la consonancia que tratamos de introducir, más que estar aproximada al ruido²⁰, podría estar a una distancia hiperbólica que no podría pronunciarlo, puesto que ya siempre ha estado clavado o zanjado en la hendidura de una lengua o de una melodía.

Se podría interrogar una hipótesis sobre el nacimiento de la escritura que ya no hiciera de la voz su punto de referencia, sin por ello deshacernos tampoco de la cuestión de la oralidad. Para Leroi-Gourhan, el grafismo antecede a la escritura ya, que aún no se trata de la expresión de unas formas sino que se trata de unos signos que “parecen haber expresado primero unos ritmos”²¹. Así, sería primordialmente la motricidad la que condicionaría toda expresión, la que la abriría como posibilidad. No es casual, entonces, que en el argumento de este autor, la abstracción que le supone a esta rítmica pueda renacer en el lenguaje de un arte no-figurativo (¿?), el cual restituye la dimensión de lo inexpresable²². Pero es en el paso del grafismo a la escritura donde quisiéramos detenernos. El pasaje de un grafismo a una escritura de lo escrito –de su inscripción– comprometerá todo el resto de nuestro argumento²³. La separación cortical supuesta al reparto sensible entre audición y visión, da pie para separar una evolución de los territorios

²⁰ Como sería el caso que menciona Roman Jakobson respecto de la sonoridad de la lengua: “Al contrario de las vocales, caracterizadas por la *sonoridad*, las consonantes presentan una mayor amortiguación del sonido y, por otra parte, una mayor aproximación al ruido. La amortiguación óptima se logra con las obstruyentes abruptas (es decir, las oclusivas), opuestas por su cerrazón a las obstruyentes continuas; el ruido óptimo, logrado por un obstáculo suplementario en el camino de flujo del aire y por consiguiente una turbulencia intensificada, opone las obstruyentes estridentes a las no estridentes (suaves).” (JAKOBSON, Roman y L. R. WAUGH; *La forma sonora de la lengua*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1987, Pág. 138).

²¹ LEROI-GOURHAN, André; *El gesto y la palabra*, Universidad Central de Venezuela, 1971, Pág. 188.

²² *Ibidem.*, pág. 197.

²³ En esto, seguiremos muy de cerca lo desarrollado por BARTHES, Roland; en “*Variations sur l’écriture*”, en *Oeuvres Complètes*, VOL. II, Ed. Seuil, Paris, 1992, Págs. 1535-1571.

coordinadores de sonidos, y la coordinación de gestos traducidos en símbolos materializados gráficamente. Con ello se separan el lenguaje facial (audición y locución) y el lenguaje manual (visión y trazado gestual). En dicha separación, nace el grafismo. Antes de la forma organizada, el gesto va produciendo los rasgos asemánticos cuya incisión es una manifestación rítmica. Pero incluso hasta en su más avanzado alfabetismo, la letra escapará a toda semejanza. Con lo cual es preciso pensar que “todo el esfuerzo de la letra es contra-analógico”, que es preciso pensar que “la letra no se “desprendió” del pictograma, sino que antes incluso ella se ha opuesto a él”²⁴

Agrietamiento, resquebrajamiento. La escritura dependería todavía del grafismo entrevisto por Leroi-Gourhan. ¿Pero podrá decirse que la escritura está sólo del lado del gesto, antes que de la palabra? ¿No podrá ser que la cuestión del grafismo condujese, antes de toda separación, a pensar un trabajo cuyo reparto no se deja decidir mediante ese registro? La hipótesis de Leroi-Gourhan todavía se contentaría con aproximar demasiado la audición-locución a una voz que sería lo opuesto del grafismo. Volvémonos sobre el caso de la escritura cuneiforme que nos será de enorme interés a este respecto. A grandes rasgos, dicha escritura –su grafismo– permitiría la traducción de la escritura cósmica legible por el ser humano, conservándose todavía un designio indescifrable por estas vías, que queda reservada en aquello que en Mesopotamia se denominó “tableta de los destinos”. En toda la secuencia, que conduce desde el supuesto de una escritura sin voz hasta una escritura que ha logrado articular la voz de una lengua natural, el punto último de esta cadena no compete a los hombres. “La interpretación final de esta cadena semiótica no correspondía a los humanos, sino a los dioses, de modo que el mundo entero devino una tableta inscrita por los dioses. Estos presagios eran a su vez registrados e interpretados por medio de tabletas cuneiformes y así los textos devinieron un elemento en esta cadena semiótica que ligó

²⁴ Ibídem. Supra., Pág. 1549.

a la humanidad con la voluntad divina”²⁵. La escritura cuneiforme, entendida según la hipótesis del grafismo originario sería una presentación de lo impresentable, es decir de aquello que sólo cabría ser expresado por sus medios siendo necesariamente incomprensible en su despunte originario. Quizá aquello que Pitágoras, una vez vuelto de Oriente intentó pensar con la “música de las esferas”. Pero volvamos sobre la cuestión de la escritura en Mesopotamia, para ir un paso más allá. Jean Bottéro disocia desde un primer momento lo fonético de lo gráfico, o grafemático, hasta el punto de conjeturar un primerísimo uso fonético como “un simple auxiliar”²⁶. ¿Cómo es que puede calificarse un pasaje de lo oral a lo escrito como una “transformación radical”²⁷? Esto se apoya en una noción de la escritura como realista en la cual el nombre es una derivación de la cosa, “sonora cuando se la pronunciaba, visible cuando se la escribía” (26-27), una verdadera “escritura de cosas”, siempre referida a las cosas incluso una vez emplazado el más temprano fonetismo. La referencia objetiva habría tenido que permanecer²⁸. Pero si se emparenta el sonido con el fonetismo²⁹, la escritura ya sólo sería autorreflexiva, una escritura sin la cosa.

Pero a esta altura podríamos verse confrontadas dos aproximaciones, dos hipótesis sobre el orden cósmico: una a partir de una articulación que, pese a ser expresada en términos musicales, resiste la mundaneidad o empiricidad del sonido audible; la otra, una escritura organizada por una tableta de los destinos, que bien podría arriesgarse a ser

²⁵ MICHALOWSKI, P.; “*The libraries of Babel. Text, Authority and Tradition in Ancient Mesopotamia*” en VANSTIPHOUT; et. al. (Eds.); *Cultural Repertoires: Structure, Function and Dynamics*, Groningen Studies in Cultural Change 3.

²⁶ Cfr. BOTTÉRO, Jean; *Cuando los dioses hacían de hombres*, Ed. Akal, Madrid, 2004, Pág. 56.

²⁷ BOTTÉRO, Jean; “*La escritura y la formación de la inteligencia en la antigua Mesopotamia*” en BOTTÉRO, J.; et. al. ; *Cultura, Pensamiento, Escritura*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1995, Pág. 19.

²⁸ BOTTÉRO, Jean; “*Les Noms de Marduk. L’écriture et la «logique» en Mesopotamie Ancienne*” en *Essays on the Ancien Near East in Memory of J. J. Finkelstein*, Ed. New Haven, 1997, Pág. 26 y ss.

²⁹ BOTTÉRO, Jean; “*La escritura y la formación de la inteligencia en la antigua Mesopotamia*”, Op. Cit., Pág. 33.

cuneiforme³⁰. Habría que evitar una solución de continuidad entre ambas, pese a la anécdota del viaje de Pitágoras. Habría que evitarlo por el presupuesto de una continuidad simple entre la “mitología” mesopotámica y la metafísica griega, presupuesto cuya identidad o diferencia podría ser también el renacimiento de otra metafísica. Pero todavía quisiera someter a discusión ciertos “pasajes” de esta escritura cuneiforme, que podrían sugerir una hipótesis conjunta respecto de una lectura que atraviesa a ambas, en un sonido irreductiblemente evadido. Pasajes que podrían guardar recelosamente cierto sonido, como obliterado, en el golpeteo, en la incisión rítmica de su agrietamiento. En el *Enuma Elish*, antes de todo inicio, “el cielo no tenía nombre” (I, 2), dándose origen con ello al origen de un murmullo y de un ruido. Tanto en el *Enuma Elish* (I, 35-40) como en el *Atrahasis* (I, 355), el restablecimiento del silencio pareciera indicar una separación entre lo divino y lo humano. Enlil envía una plaga, y posteriormente sequías y hambrunas, para hacer desaparecer el ruido humano que no lo deja dormir. El diluvio mismo parte por un ruido-rumor que es un “canto del diluvio universal” (*Atrahasis*, VIII, 18-19). La determinación creciente de la experiencia –o del mundo– por la proliferación del lenguaje pareciera contrariar ese silencio. Silencio que se ve suspendido, por ejemplo, en la radicalidad del dictamen de Marduk, en una orden que es capaz de hacer y deshacer una constelación. “A su palabra, según su orden, la Constelación desapareció / y a una nueva orden, la Constelación quedó restaurada.” (*EE*, IV, 25-26).

La palabra aquí no es contrariada, tal como ocurre en el robo que Anzu hace de la tablilla de los destinos, donde simplemente basta con

³⁰ “Del mismo modo que los escritores, al modelar sus caracteres, dan forma y consistencia a las cosas, como ya lo he explicado, los dioses, creadores y rectores de todo lo que aparece y se desarrolla en este mundo, “escriben”, también ellos, al dar forma a los seres y acontecimientos que a diario producen. Su intervención continua en la rutina del mundo no es sino una serie de escritos, redactados sucesivamente: “escriben” en la bóveda celeste distribuyendo en ella, a su antojo, los astros cuyos movimientos regulan según su fantasía.” (BOTTÉRO, Jean; “*La escritura y la formación de la inteligencia en la antigua Mesopotamia*”, Op. Cit., Pág. 29)

que alce una palabra suya, “y aquel al que maldiga está condenado a la nada” (*Ninurta el Valiente*, III, 53-54). Algo tendría que persistir, entre los hombres, de esta palabra tan temida. Precisamente allí donde la palabra establece una relación estrecha en el mito mismo de la invención de la escritura. Si en algo puede sostenerse la idea de que el lenguaje organiza, da forma, y que lo mitológico es todavía confusión entre cosa y nombre, e incluso entre palabra y sentido, es en lo que ella hace trabajar la cadencia del sonido antes de toda precisión rítmica. En *Enmerkar y el Señor de Aratta*, la idea que unas palabras habrían sido tan copiosas que su mantención habría exigido intentar otra vía para retener su significado, pareciera emparentarlo al mito del *Fedro* platónico. Para poder guardar consigo la promesa del Señor de Aratta a manos de Enmerkar, el Señor de Kullab habría puesto las palabras en arcilla, pero palabras no fonetizables: “Como el mensajero, por ser las palabras difíciles y muchas, sería incapaz de transmitir las verbalmente, el señor de Kullab tomó arcilla con su mano, la alisó y puso por escrito sus palabras en ella a la manera de una tablilla”³¹. Si el concierto que está escrito en la tableta de los destinos puede ser emparentado a la música de las esferas es en su silencio –o en su musicalidad silente– para el oído humano. La velocidad de una producción sonora que no sería audible y que habrá podido quedar consignada en el vínculo mismo entre sonido, palabra y escritura. Inaudible que podría sólo trasponerse limitando (rítmicamente) una articulación sonora ilimitada, ilimitada porque imperceptible³². Un ritmo que, entonces, antes de toda forma y en toda forma, sería vacío de significado. En una línea de filiación histórica que va desde los relatos mesopotámicos hasta Plotino y más acá, los cielos no causarían sino

³¹ LARA PEINADO, Francisco; *Leyendas de la Antigua Mesopotamia*, Temas de Hoy, Madrid, 2002, Pág. 120.

³² Cuestión plotiniana de una medida que introduce el límite en lo ilimitado, y que lo introduce sensiblemente, en la articulación del aliento, en la carnadura espacio-temporal de un ritmo cuya organización esquemática está siempre por producirse. (Cfr. MALDINEY, Henri ; “*L'esthétique des rythmes*” en *Regard, parole, espace*, L'age d'homme, Lausanne, Pág. 158 y 168).

que sólo significarían el curso de la vida humana³³. Pero significando sin significado. ¿Cómo es ello posible? Barthes lo sugiere así, al explicar lo que así podría ser la escritura cuneiforme: “el trazado regular, la puntuación pura de incisiones in-significantes y repetidas: los signos (vacíos) eran ritmos, no formas.”³⁴

El sonido se va desvaneciendo golpe tras golpe, al imprimir el gesto en la cuña, un sonido que va repitiéndose y que retumba en sus golpes mientras va haciendo nacer la escritura. Sonido que podría ser para nosotros un ruido, si es que no conseguimos encontrar el patrón común de sus rasgadas, es decir, la unidad de sus rasgos. Cuerpo de las consonantes, como en una tensión de la cual no podríamos tener la medida que proporcionara su equilibrio. Cuerpo óseo y ruidoso, como Barthes lo va a llamar, al oponerlo al cuerpo griego, carnoso, líquido y musical. Un ritmo cuya forma apenas se aproxima, improvisada, momentánea, modificable, cadencia entre el alzarse y el decaer de un movimiento definido³⁵. Ritmo que aproxima, y que no tendría porqué saberlo, una dehiscencia que podría ser tanto de la lengua comunicada como de la expresión en general. Por este ritmo se trata de una escritura completamente material, escritura ruidosa y de murmullo, pero que es en extremo abstracta, que ya no podrá contar con cosas del mundo y que transportará un sonido inaudible de una escritura invisible. De ahí que no quede más que la desatadura de una compulsión por “Leer lo que nunca ha sido escrito”. Tal es, en lo esencial, la idea de la semejanza inmaterial: “Es preciso tener en cuenta el hecho de que, en tiempos más antiguos, entre los procesos considerados

³³ Cfr. ROCHBERG, Francesca; *The heavenly writing. Divination, horoscopy, and astronomy in mesopotamian culture*, Cambridge University Press, 2004, Pág. 294. En otro registro, y sosteniéndose en un circuito semiótico que tendría que permitir la comparación entre el lenguaje y el “lenguaje” musical, Jakobson habrá podido decir que “más que apuntar a algún objeto intrínseco, la música se presenta como *un lenguaje que se significa a sí mismo*” (JAKOBSON, Roman; “*El lenguaje en relación con otros sistemas de comunicación*” en *Nuevos ensayos de lingüística general*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1976, Pág. 106).

³⁴ BARTHES, Roland ; “*Variations sur l’écriture*”, Op. Cit., Pág. 1569.

³⁵ Cfr. BENVENISTE, Émile; “*La notion de «rythme» dans son expression linguistique*” en *Problèmes de linguistique générale*, Ed. Gallimard, Paris, 1966.

imitables debían entrar también los celestes. En las danzas y en otras operaciones culturales se podía producir una imitación y utilizar una semejanza de esa índole. Y si el genio mimético era verdaderamente una fuerza determinante de la vida de los antiguos, no es difícil imaginar que debía considerarse al recién nacido como dotado de la plena posesión de esta facultad y, en particular, en estado de perfecta adecuación a la configuración actual del cosmos³⁶. El *in-fans*, aún sin voz, podría ser testimonio de esta guardia cósmica en lo humano, de la imitación de algo sin origen, de una imposible mimesis sin mimema. Del nacimiento de una palabra todavía sin voz, de un puro ritmo cuya secuencia articulada quedaría siempre por venir. Expresividad que puede querer no-decir. Pero que todavía no podrá tampoco callar³⁷. Muy similar a un lenguaje no significativo, lo cual podría parecer un contrasentido. Mimesis antes de toda comunicación, porque se trata de una mimesis expresiva que podrá querer-decir nada. Sobre todo cuando la expresión es aproximada a la trascendencia, y está “muy cerca de enmudecer”³⁸. Ritmo inaudible porque sólo se escucha el resonar de un eco de golpe en una escritura que no puede dar con su ley, con la ley divina. Quizá, con ello se podría entender cuando Adorno afirma que los impulsos miméticos son una expresión caediza y sin palabras³⁹. Y quizá por ello, en esa zona oriental del mundo griego, se haya podido decir que las Musas, diosas de la música y de la poesía, las dos artes del sonido, inspiraban a los hombres intentando hacerles reproducir la voz que dichos hombres habían escuchado, antes de nacer, en el seno materno, y de la cual habían perdido toda memoria al nacer. Quizá la música guarda esta escucha, en eco, de

³⁶ BENJAMIN, Walter; “Sobre la facultad mimética” en *Ensayos escogidos*, Ed. Sur, Buenos Aires, 1967, Pág. 106.

³⁷ Muy de cerca, Adorno habrá podido decir que “la música aspira a un lenguaje sin intenciones. Pero no se separa de manera radical del lenguaje significativo como si de otro reino se tratase” (ADORNO, Theodor; “Fragmento sobre la música y el lenguaje” en *Sobre la música*, Ed. Paidós, Barcelona, 2000, Pág. 26).

³⁸ ADORNO, Theodor; *Teoría estética*, Ed. Hyspamérica, Madrid-Buenos Aires, Pág. 110.

³⁹ *Ibidem*. Supra, Pág. 242.

una voz anterior que, sin desaparecer *aún*, permanece en ese olvido consagrada al silencio⁴⁰. Así se podrá seguir intentando expresar en la escritura un ritmo que quisiera categorizar lo real, haciendo posible la percepción. Antes de su visibilidad, lo visible no puede terminar de instalarse, ya que el movimiento, la figura del gesto, se hace rítmica “*en imitación de una música (inaudible)*”⁴¹.

Eso: la expresión del sonido se va instalando, sin por ello emplazarse en esa voz *in statu nascendi*, en el sonido de unas cuñas que quisieron ser divinas, pero que al intentar exponer sus significados no habrían podido más que permanecer encriptadas, silentes respecto a aquello que las hacía posibles. Musicalidad sin sentido significante, pero no por ello sin dirección. De una dirección que, no obstante, habrá podido ser otra, siendo guardada con celo en toda nota, en toda palabra, en la supuesta frialdad abstracta de una escritura, en lo impresentable de toda presentación.

Bibliografía

ADORNO, Theodor; *Teoría estética*, Ed. Hyspamérica, Madrid-Buenos Aires, 1983.

_____; *Sobre la música*, Ed. Paidós, Barcelona, 2000.

BARTHES, Roland; “*Le chant romantique*” en *Oeuvres Complètes*, VOL. V, Ed. Seuil, Paris, 2002.

_____; “*Variations sur l’écriture*” en *Oeuvres Complètes*, II, Ed. Seuil, Paris, 1992.

BENJAMIN, Walter; “*Sobre la facultad mimética*” en *Ensayos escogidos*, Ed. Sur, Buenos Aires, 1967.

BENVENISTE, Émile; “*La notion de « rythme » dans son expression linguistique*” en *Problèmes de linguistique générale*, Ed. Gallimard, Paris, 1966.

BOECIO; *Traité de la musique*, traducción de Ch. Meyer, Brepols, Bélgica, 2004.

⁴⁰ LACOUE-LABARTHE, Philippe; *Le Chant des Muses. Petite conférence sur la musique*, Ed. Bayard, Paris, 2005.

⁴¹ LACOUE-LABARTHE, Philippe; “*L’écho du sujet*” en *Le sujet de la philosophie*, Ed. Aubier-Flammarion, Paris, 1978, Pág. 284.

BOTTÉRO, Jean; et. al.; *Cultura, Pensamiento, Escritura*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1995.

BOTTÉRO, Jean; *Cuando los dioses hacían de hombres*, Ed. Akal, Madrid, 2004.

_____; *“Les Noms de Marduk. L’écriture et la «logique» en Mesopotamie Ancienne”* en *Essays on the Ancien Near East in Memory of J. J. Finkelstein*, Ed. New Haven, 1997.

CICERÓN; *“Somnium Scipionis”* en *La música de las esferas. Textos de Cicerón, Macrobio, Favonio*, Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires, 2006.

DE SAUSSURE, Ferdinand; *Curso de lingüística general*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1975.

DERRIDA, Jacques; *De la gramatología*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971.

DIÓGENES LAERCIO; *Vidas de los filósofos más ilustres*, Luis Navarro Editor, Madrid, 1887.

FARMER, H. G.; *“The music of ancient mesopotamia”* en WELLESZ, E. (Ed.); *Ancient and oriental music*, Oxford University Press, Londres, 1960.

JAKOBSON, Roman y WAUGH, L. R.; *La forma sonora de la lengua*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

JAKOBSON, Roman; *“El lenguaje en relación con otros sistemas de comunicación”* en *Nuevos ensayos de lingüística general*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1976.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; *“L’écho du sujet”* en *Le sujet de la philosophie*, Ed. Aubier-Flammarion, Paris, 1978.

_____; *Le Chant des Muses. Petite conférence sur la musique*, Ed. Bayard, Paris, 2005.

LARA PEINADO, Francisco; *Leyendas de la Antigua Mesopotamia, Temas de Hoy*, Madrid, 2002.

LEROI-GOURHAN, André; *El gesto y la palabra*, Universidad Central de Venezuela, 1971.

MACROBIO; *“Comentario a ‘El sueño de Escipión’ ”* en *La música de las esferas. Textos de Cicerón, Macrobio, Favonio*, Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires, 2006.

MALDINEY, Henri; *“L’esthétique des rythmes”* en *Regard, parole, espace, L’age d’homme*, Lausanne, 1982.

MICHALOWSKI, Pierre; *“The libraries of Babel. Text, Authority and Tradition in Ancient Mesopotamia”* en VANSTIPHOUT; et. al. (Eds.); *Cultural Repertories:*

Structure, Function and Dynamics, Groningen Studies in Cultural Change 3.

MOLINA, Radamés y RANZ, Daniel; *La idea del cosmos. Cosmos y música en la antigüedad*, Ed. Paidós, Barcelona, 2000.

ROCHBERG, Francesca; *The heavenly writing. Divination, horoscopy, and astrology in mesopotamian culture*, Cambridge University Press, 2004.

RODELL, Lewis; *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Ed. Gedisa, Buenos Aires, 1985.

SCHAEFFER, Pierre; *Traité des objets musicaux*, Ed. Seuil, Paris, 1966.