



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

revistaaisthesis@uc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Bornhauser, Niklas

Peter Szendy. En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha. Santiago: Metales
Pesados, 2015.

Aisthesis, núm. 60, diciembre-, 2016, pp. 225-229

Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163249379012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



Peter Szendy

En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha.

Santiago: Metales Pesados, 2015.

Por Niklas Bornhauser

Escuela de Psicología, Universidad Andrés Bello. Santiago, Chile.

nbornhauser@unab.cl

La hipótesis de lectura que se empieza a configurar apenas se coge este libro, se lo sopesa y se lo aprecia, es que se trata de un libro *raro*. Y ello por varias razones. Anticipemos, desde ya, que ni para Szendy ni para nosotros dicho calificativo implica juicio ni prejuicio de valor alguno –acaso con miras a una deseable conformidad con una norma ideal que es reconocida como hegemónica e inapelable. Más bien se trata del abrise-paso de un pensamiento *de* la rareza, es decir, un pensar la rareza así como una rareza pensante, lo que se traduce en un pensar raro –tanto en el sentido de poco común o escaso, así como en el de inaudito y extraordinario.

La sensación de rareza comienza a plasmarse, en primer lugar, a partir de la portada. La tapa del libro, elegante y sofisticada, corresponde a un detalle de *Agencia Intermediaria*, de Claudio Correa (2010, Galería Gabriela Mistral). La exposición aludida es el resultado de un proyecto que el artista desarrolló en el Centro de Internación del SENAME de Valdivia y que consistió en la realización talleres de diseño gráfico y dibujo retratista dirigido a jóvenes reclusos. Mediante un *software* similar al que se emplea para construir retratos hablados, los internos diseñaron afiches con sus autorretratos y otros motivos. Luego, instalaron los carteles en determinados lugares de Valdivia: los mismos por los que ellos transitaban. A su vez, cada cartel incluía un número telefónico para dejar un mensaje de voz. La imagen de portada aludida

muestra una serie de aparatos radiofónicos, dispuestos en un semicírculo, con lo que evoca cierta idea de elipsis y de circularidad asociada a la eterna e indeleznable repetición de lo mismo.

El texto de Szendy, a pesar de su variedad y diversidad, no es un libro ajeno a la repetición y al retorno de o sobre las mismas cosas. El pensamiento ahí expuesto se caracteriza, a su vez, por la aparente ligereza con que recorre sus diferentes tópicos, así como por la gravedad y consistencia con la que examina ciertos problemas, una y otra vez, desde ángulos lo suficientemente diferentes para que los reiterados abordajes resulten ser novedosos y de provecho.

En segundo lugar, la rareza es sugerida por el título. *En lo profundo de un oído*: idea evocadora de una serie de metáforas de “lo profundo” que van desde las oposiciones entre lo superficial y lo profundo, desmontadas con tanta sutileza como vehemencia por Paul Valéry y Friedrich Nietzsche, entre otros, hasta la idea, nunca del todo desechada, de una eventual *Tiefenpsychologie* o psicología «de las profundidades», asociada al nombre propio de Sigmund Freud. Sobre este punto, el traductor, Cristóbal Durán, comenta que uno de los títulos tentativos en francés habría sido: *Au creux d'une oreille*, una expresión de difícil traducción. El verbo *creuser*, como en “*Les études télescopiques ou microscopiques de ce temps-ci, le creusement de l'infiniment grand ou de l'infiniment petit*”, significa, aproximadamente, cavar, ahuecar, y designa, al mismo tiempo una acción y su resultado. La *creux* alude a un interior vacío, una oquedad íntima, como, por ejemplo, una depresión o algo que carece de sentido. Asimismo, designa una cavidad, un espacio cóncavo, un espacio entre objetos, por ejemplo, entre dos tablas, o un período de actividad débil, ligera. Cotidianamente, *au creux* se utiliza para señalar el hueco que queda hecho en el sillón, en aquella cavidad de forma y profundidad variables. A partir de la idea de la profundidad, según Durán, se instalaría el problema de recorrer el trayecto, de la caverna, de los vestíbulos, etc. A su vez, *au creux d'une oreille* denota el estar en confidencia, de modo discreto, como en “*Ne voudrais-tu pas me souffler son nom au creux de l'oreille?*”. Así, “*dire quelque chose dans le creux de l'oreille*” se emplea para decir un secreto en voz baja. En alemán se habla de la *Ohrmuschel*, la concha del oído, la concha auditiva. Es justamente la figura de la concha la que vuelve, una y otra vez, tanto a un nivel pormenorizado, detallado, como ejemplo o descripción, así como a nivel del despliegue mismo de una reflexión que se flexiona sobre sí en más de una ocasión.

La intraducibilidad de esta expresión, la imposibilidad de zanjar definitivamente y de una vez por todas el problema de su traducción al castellano, por un lado constituye el o, al menos, uno de los problemas “de fondo” del libro y, por el otro, se deja rastrear en algunas partes del texto, por ejemplo, cuando el mentado traductor en el prefacio afirma que “en el hueco de un oído no hay otra cosa que un oído que se agolpa, que no termina de coincidir consigo mismo” (9). Este asunto no es trivial, pues el texto de Szendy, en sus eruditas incursiones en el cine, el teatro y la música, se proyecta –sin instalarse definitivamente– a medio camino entre el recorrido tornadizo

de las superficies y el sondeo de las profundidades, entre una lengua y otra, realizado una serie de tránsitos inéditos, provocadores, que van desde la película *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni hasta una conversación sobre la música sostenida por A y B. Da la impresión de que el pensamiento inquisidor de Szendy –autor de *Écoute: une histoire de nos oreilles* (2001), que, incomprensiblemente, ha sido traducido al castellano como *Escucha: una historia del oído melómano*–, propulsado por su intransable voluntad de saber, no se detiene ante ningún producto cultural en este lento y paciente movimiento conformado por la construcción y deconstrucción de una estética de la escucha. Sereno despliegue de una serie discontinua de diferencias de los acentos en los cuales se asoma, de modo efímero y esquivo, lo que se suele silenciar forzosamente y lo que no se quiere escuchar. Es la ambición de esta escucha la que fuerza al texto a adoptar sus múltiples y cambiantes formas, haciendo oídos sordos de la multiplicidad de voces captadas y paralizadas por un pensamiento estéril devenido hábito.

En tercer lugar, al ingresar al cuerpo del libro, la rareza no solo continúa sino que se acentúa. Tómese, por ejemplo, el índice: cuatro textos publicados entre 2006 y 2012, uno aparentemente inédito (o al menos aparece sin fecha), más un prefacio, escrito por el mismo traductor, titulado “La caverna del oído”. La irrecusable brevedad de los ensayos, que evoca la lógica del fragmento o del aforismo, contrasta con la espesa densidad de la argumentación expuesta. ¿La estructura del libro? No se devela, ante el lector, como algo evidente, manifiesto de inmediato. Las mismas temáticas, no necesariamente relacionadas entre sí –al menos no a primera vista–, parecen renunciar a la idea de unidad homogénea e implican cierta interpelación al lector: “ve qué puedes hacer con ‘esto’”, “arréglatelas con ‘esto’” –sin decir explícitamente qué sería, exactamente, “esto”. Y, al igual que el “enrutamiento de los sentidos”, aquel “esto”, más que ser reducible a un ente afianzado y generalizable, es un acontecimiento cada vez único e irrepetible, que exige de parte del lector o de quien escucha la apertura al darse de aquello que nunca es asumible como dado.

En cuarto lugar, las imágenes, las fotos o imágenes. Aparte de la ya comentada portada encontramos, por ejemplo: cornetes o pabellones gigantes de uso militar, especie de *Horchgeräte*, *Richtungshörer*, *aérophones*; el Bösendorfersaal, una sala de conciertos en el Palais Liechtenstein en la Herrengasse, en la ciudad de Viena, que existió entre 1872 y 1913; un óleo de Théobald Chartran: “Laënnec en el Hospital Necker auscultando a un paciente tuberculoso delante de sus alumnos”, 1816; una viñeta de *Daredevil*, el cómic, de abril 1964, más específicamente la página 114. Palabras e imágenes se evocan mutuamente, desafiándose, provocándose, forzando a unas y otras a pensar su más allá, lo indecible, lo inimaginable o irrepresentable.

En quinto lugar, una vez iniciada la irreversible lectura, la sensación de rareza se ve reforzada tácitamente por la impresión causada por algo que en principio, a falta de una mejor palabra, podría llamarse el estilo de la escritura de Szendy. Dicho estilo puede calificarse de elíptico, helicoidal, cuyo despliegue se efectúa de un modo

parabólico o sinusoidal, decididamente hiperbólico y paleonímico. Un estilo, que, por un lado, transparenta su deuda con quienes inspiran, entre otros, este libro, y por el otro devela su indudable marca recibida por su relación no solamente al lenguaje en general sino al francés en particular. Esta rareza es reforzada por el ingreso de otra lengua al concierto polifónico que sostiene el o los argumentos: a saber, el alemán. Las múltiples pero selectas referencias, nunca desbordantes o excesivas –sin que ello suponga un principio de moderación de sí–, a Sigmund Freud, a Friedrich Nietzsche y a Martin Heidegger, entre otros, prescinden de ese aire aristocratizante o de esa pandería que tan frecuentemente va asociada al gesto en cuestión, y en cambio sitúan, colocan, ponen al lector *en* los textos de los autores y *en* su relación con la lengua. Valga, como ejemplo, la discusión de *Crepúsculo de los ídolos o Cómo filosofar con el martillo*, en la cual Szendy, en su pesquisa del paleonimo o paleoparadigma de la auscultación a otros cuerpos distintos a los del paciente, repara en que “Nietzsche, en su prefacio, habla de ‘cura’ (*Genesung*) y de ‘virtud curativa’ (*Heilkraft*) cuando se compromete a ‘auscultar a los dioses’ (*Götzen aushorchen*)” (70). No menos aguda es la escucha de Szendy al identificar el anuncio, desde lejos, de un “giro auditivo *interno al texto*” (71) atendiendo a la puntuación de la mentada lección inaugural mediante el recurso a una serie de comillas. En un gesto digno del propio pensador de Messkirch, Peter Szendy, quien traduce *Satz vom Grund* como “frase en el fondo”, radicaliza los cambios de acento o puntuación posibles de la proposición hasta el punto que ella se convierte en una frase del todo diferente. Notable ejemplo de agudeza o claridad de escucha (*Hellhörigkeit*), suerte de precipitado, siempre fugaz, siempre transitorio, de la movilidad del pensamiento.

La mentada relación entre las lenguas se materializa en el subtítulo: “Una estética de la *escucha*”. Primero, se trata de *la* escucha, es decir, una escucha sustantivada, que aparece como *nomen* o como palabra denominativa, palabra-nombre, palabra principal o palabra-cosa (*Nenn-, Namen-, Haupt- o Dingwort*). Se impone, de inmediato, la siguiente pregunta: ¿Por qué hacer del escuchar una escucha, una operación que en otras lenguas –el alemán, por ejemplo– se hace difícil hasta la imposibilidad? La escucha, *l'écoute*, no tiene traducción directa al alemán; quizá siquiera tenga traducción. Segundo, el verbo *écouter* frecuentemente es empleado en relación con o en oposición a *entendre*, ya que expresa el esfuerzo voluntario, replicando, en cierto modo, la relación entre *regarder* y *voir*. Alude a la acción de volver la oreja hacia lo que uno puede entender, prestar atención a lo que uno entiende. Lo que se escucha es quizá lo más variable de la acción: se puede escuchar algo inanimado o un animal, una persona que habla o lo que ella dice, su discurso, como en *écouter un bruit de, un disque, un murmure*, o incluso *le silence*. Hay un pasaje del *Petit Prince*, de Antoine de Saint-Exupéry, en el cual, en referencia a la teoría platónica de la armonía de las esferas, dice: “*J'aime la nuit écouter les étoiles. C'est comme cinq cents millions de grelots*” (95). Pero también es posible escuchar, como nos recuerda el libro de Szendy, a un órgano o una función orgánica del cuerpo: “*Écouter les battements du*

cœur". A propósito de su relación con la oreja: "*N'écouter que d'une oreille*", poner poca atención a lo que uno entiende. O, contrariamente, "*écouter de toutes/des deux oreilles*". Finalmente, *ecoutable*, que merece ser escuchado; *ecoutation*, lo que uno escucha; *ecoutement*, el hecho de escuchar; *ecoutoir*, un aparato acústico utilizado por las personas para escuchar mejor. *L'écoute* atraviesa hasta los más remotos rincones de la lengua, del mismo modo que las lecturas del autor traspasan los diversos estratos de la filosofía, la música, el cine o el teatro.

En suma, no queda más que agradecer a Peter Szendy por haber compuesto este hermoso y sorprendente libro, cuya inaudita rareza depara tanto placer al oyente.

Referencias

Saint-Exupéry, Antoine. *Le Petit Prince*. Paris: Gallimard, 1943. Impreso.