

otros son los fantasmas que acompañan a Rella a lo largo de este libro apasionante, que patentiza las dudas del que escribe y el valor de su escritura, sobre todo, de la escritura filosófica (la que caracteriza como “intransitiva”). A ellos, a esos fantasmas, no sin temblor, los llama amigos.

Mónica B. Cragnolini

**Gustavo Caledón Bórquez, *Sonido y acontecimiento*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2018, 204 pp.**

Resulta imposible dirigir el pensamiento hacia el problema de lo sonoro sin invitar a la reflexión de la figura de John Cage. *Sonido y acontecimiento*, de Gustavo Caledón Bórquez, cumple con este mandato, aclarando desde el principio que el escrito no pretende interpretar la obra de Cage, sino más bien reflexionar, a través de él, en torno a la problemática del sonido. Si bien esta temática ha sido inmensamente transitada por el pensamiento estético, en este caso el vínculo entre las categorías que explicita el título del texto estarán dirigidas directamente al desafío de construir nuevos modos de escucha. Es decir, desentrañar el modo en que el oído encara un nuevo tipo de configuración sonora que es esencialmente disruptiva con respecto no sólo con la tradición, sino que se rebela a ser contenida en toda estructura morfológica. Si la música de principios del siglo XX encontró nuevos modos y sistemas para conformar una escucha que escape a la armonía tonal, a partir de la segunda mitad, el nuevo foco de resignificación al que apunte la composición sonora será la immaculada estructura que permite que un motivo se desarrolle en el tiempo, lo que en teoría musical se denomina *forma*.

En la segunda mitad del siglo XX presenciamos el surgimiento de un inédito universo sonoro que obliga a reflexionar sobre el pensamiento clásico acerca del sonido. Cage es el candidato ideal para esta renovación dado que, según afirma nuestro autor, “una gran partitura es el enigma de una escucha que no está registrada en la obra misma” (p. 14). Sin embargo, cabe preguntarse, ante el numeroso catálogo de autores que han desafiado los límites de lo sonoro, ¿por qué Cage? La respuesta nos introduce, como puede sospecharse tratándose de este último, en terreno filosófico. A través de su obra, el autor puede satisfacer de manera cabal una condición básica de su investigación: reflexionar en torno a lo sonoro por fuera del horizonte de la significación. Pensar incluso la posibilidad de un sonido sin sujeto, y por consiguiente, un sonido que no sea objeto. De Cage en adelante, el sonido *acontece*, simplemente *ocurre*, y se ubica más allá (más acá) de todo *algo*.

El texto se estructura en tres capítulos, en el primero de ellos, titulado “John Cage”, Caledón Bórquez ahonda en esta propuesta de liberar al soni-

do de su dependencia del sujeto. Más específicamente, de lo que se trata es de liberar a los sonidos de la jaula hermenéutica y abrir una legítima escucha. Esto, de algún modo, supera la propuesta de Eco de apertura de la *obra abierta*, dado que el mismo concepto de “obra” será un obstáculo para una verdadera desobjetivación. El concepto de obra abierta no alcanza a cubrir la apertura propuesta por Cage. El camino para romper los lazos con toda noción de obra será degradar figuras tales como la del compositor o anular toda incidencia de un método para la composición. Allí reside su apuesta por el azar, para romper con toda concepción de un sonido que remita a un nombre propio. No hay un sonido característico de John Cage, como sí lo hay de la mayoría de los compositores. Este es el modo que encuentra para acercarse a algo así como un *dejar ser* los sonidos. Su intervención es simplemente la de dar acceso al acontecimiento. Incomunicabilidad, multiplicidad y azar abren paso al carácter performativo de los sonidos. Lo único parecido a una forma allí es el acontecer particular que una pieza experimenta en la ejecución.

En el segundo capítulo, “Una escucha separada de los ojos”, el autor ahonda en el modo en que esta liberación de los sonidos es, a su vez, una emancipación de la escucha con respecto al sentido privilegiado por la historia de las artes, aún tratándose de música: la vista. Cage efectúa un desprendimiento de lo audible respecto de lo visible. Esta inesperada sinestesia que el autor detecta está fundamentada en que lo que caracteriza a la escucha previa a la liberación sonora es que el oído se preocupa más por la relación entre sonidos que por el sonido mismo. Este será el punto clave en el que Cage opera. Luego de un breve desarrollo de la obra de Iannis Xenakis, el cual le resulta útil para caracterizar la íntima relación entre el ver y escuchar, el autor recurre a Jean-Francois Lyotard y a su célebre noción de figura para integrarla a la construcción de una nueva noción de escucha. En tanto ocupación del arte, lo figural problematiza la escucha, dado que se vincula al ver y al acontecimiento y abre la existencia del mundo del significado. A partir de esto, lo sonoro deberá ser repensado en este momento anterior al sentido. El foco de la crítica debe apuntar a las relaciones y la organización siempre vinculados a la racionalidad y, por lo tanto, al ver, para emancipar la escucha de los restantes sentidos y concebir así al acontecimiento sonoro de un modo diferente. En definitiva, lo que debe derrocar es un sistema de códigos.

En “Sonidos-espectros-materia”, el capítulo que da cierre al libro, Caledón Bórquez intentará pensar ese abismo que se abre cuando el sonido se libera definitivamente de la palabra y de su dependencia del universo del significado. Sin embargo, se presenta una dificultad que exige una profunda meditación, dado que esa escucha sin precedentes para el oído moderno o “modernamente civilizado” se retrae ante el desafío de concebir el sonido

por fuera del sujeto. Un sonido que no sólo no proviene de los sujetos sino que no es objeto para ninguno de ellos. Es a partir de esta premisa que se abre la dimensión política de la obra cageana. En definitiva, según el autor, la propuesta de Cage es la construcción de una nueva experiencia del espíritu, que implica una revolución a nivel social. Dicha revolución es la consecuencia de la ruptura de los límites de la escucha, de la ampliación de los márgenes de la música. Un sonido que no es resonancia para un sujeto sino mera naturaleza.

Nicolás Leandro Fagioli

**Germán Osvaldo Prósperi, *Vientres que hablan: Ventriloquia y subjetividad en la historia occidental*, La Plata, UNLP, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2015, 388 pp.**

El libro comienza en la introducción haciendo referencia la famosa tesis de Nestle sobre la evolución espiritual del hombre del *mythos* al *logos*, entendiendo en este pasaje una maduración cultural a partir de la razón. Luego, se posiciona en la afirmación que realizó Jean-Pierre Vernant en 1974, donde expone la hipótesis de que en el *mythos* también habría una forma lógica, no como la del *logos* (no-contradicción y binarismo), sino más bien de lo ambiguo y la polaridad. Esta concepción abandona la idea de una versión inmadura o inferior y avanza hacia la hipótesis de estar ante discursos diversos, heterogéneos y autónomos. El libro se divide en cuatro partes: Antigüedad, Edad Media y Renacimiento, Modernidad y Edad Contemporánea.

La antigüedad comienza abordando la temática de la ventriloquia desde los primeros registros obtenidos en el texto de Aristófanes, *Las Avispas*, y el *Sofista* de Platón, donde ambos hacen referencia a la figura de Euricles. El objetivo es detenerse en la problemática del discurso que allí se encuentra planteada, realizando una lectura lógica, dejando el análisis ontológico de la cuestión para más adelante. Siguiendo las afirmaciones de Lenomart, se afirma que el ventrílocuo en la Antigüedad cumple la función de médium entre el mundo de los vivos y de los muertos. En el capítulo II se introduce en el relato bíblico referido a la Pitonisa de Endor. Allí recorre las figuras del nigromante, la pitonisa y a partir de la figura de Saúl y su consulta a la Pitonisa en vez de Dios, analiza la relación del *logos* y el *mythos*. El capítulo III analiza la aparición en las homilías de los Padres de la Iglesia de ambos registros: el *logos* de Dios y el *mythos* de la Pitonisa. Para ello utiliza principalmente los escritos de Orígenes y Eustaquio de Antioquía, pero también retoma a Tertuliano, a Clemente de Alejandría. El punto interesante que se incorpora a partir de estas lecturas es la identificación de la voz de la Pitonisa con la voz del demonio mostrando que éste se devela en múltiples