

Descarga acústica

Para Carlos Vázquez, Ceschi y David

JULIO RAMOS*

* Profesor emérito, Universidad de California, Berkeley.

Hay momentos cuando al filósofo lo sorprende la estampida de una música nueva. El alboroto descarrila el pensamiento de su ruta habitual, lo desborda de su interiorizado y a veces sordo discurrir. La descarga acústica sacude al filósofo de pies a cabeza y saca su discurso de tiempo.

Esos momentos corresponden seguramente al orden de un acontecer que pone en juego el fundamento sensorial y las jerarquías del “cuerpo” formado, instituido, por cierto tipo de historia ilustrada o moderna del pensamiento. No hablamos meramente del ruido, aunque así será frecuentemente como se intentará descalificar la sobrecarga: ya sea como un accidente, un intervalo, sin efectos profundos en la estructura o el proceder normativo; o bien como un desvío “sincopado”, “atonal”, reconocible apenas como el sobresalto del plano sonoro detonado por un repique contramétrico. Pero sabemos que la intensidad de estos desbordes es capaz de trastornar la designada economía de los órganos, el ordenamiento jerárquico de los sentidos en el cuadro anatómico del saber. Más acá de la música, cuando la fuente del exceso proviene de una proliferación radical de voces, pone en riesgo la integridad psicosensores del sujeto, su principio de realidad. El exceso conduce a la alucinación auditiva o al delirio.

No es casual, entonces, que sólo en raras ocasiones la historia haya sido capaz de dar cuenta del momento cuando “la intensidad de la impresión acústica elimina todas las demás”, en las palabras que se permite usar Walter Benjamin al recordar, en unos excepcionales apuntes sobre Marsella (1932), el paseo nocturno por las orillas de la ciudad portuaria que lo condujo a experimentar, por primera vez, el vivo *rush* del jazz:

Llamaba yo varillas de paja del jazz a la música que entretanto sonaba fuerte y se apagaba. He olvidado con qué motivación me permití marcar su ritmo con el pie. Eso va en contra de mi

educación y no ocurrió sin forcejeos interiores. Hubo momentos en los que la intensidad de las impresiones acústicas eliminaba todas las demás. (Benjamin, 1990, p. 35)

La historia no niega el impacto de la sobrecarga acústica. Por el contrario, desde mucho antes de la modernidad, la historia reconoce su potencia abrumadora, el riesgo del sobresalto de cualquier sujeto que exponga demasiado el oído, el cuerpo, a la intensidad musical, al alboroto de las voces, o, simplemente, a las variaciones múltiples que transitan el plano sonoro ajeno a las demarcaciones del sentido. El peligro, a la inversa de lo que podría pensarse inicialmente, tiene menos que ver con el riesgo de la sordera de quien expone la oreja a la multiplicidad que con la inusitada pero necesaria *ceguera* del sujeto demasiado abierto –como Odiseo ante el canto de las sirenas– a una conexión corporal con el mundo establecida por el sonido. La disyuntiva entre la mirada y la escucha en ambos ejemplos es fundamental: cuando se juntan, ante el acontecimiento o la seducción de las voces, la agudeza nueva del ojo con la precisión del oído, se socava el control del poder sobre las “visiones”, sobre la imaginación misma; se fractura el horizonte de la verosimilitud audiovisual y se borrona la división del trabajo que separa y estratifica los órganos sensoriales, “cuerpo” y “mente” o “cuerpo” y “alma” del sujeto. La compleja historia técnica de la sincronización del sonido en el cine –particularmente caro al naturalismo documental hasta bien entrados los años 60– así como su más reciente desarticulación en el cinema contemporáneo (Godard, Martel o Pedro Costa) escenifica, por un lado, la historicidad de la “sincronización” audiovisual hecha posible por una serie de inventos técnicos y, por otro lado, registra el potencial disyuntivo al que siempre apunta la multiplicidad del excedente acústico “tras” o “bajo” la pantalla¹.

La historia insiste una y otra vez en la ambivalencia de esos momentos cuando el sujeto (occidental) registra la intensidad de la sobrecarga acústica o el alboroto de voces. La historia registra esos momentos de sobresalto para someterlos inmediatamente a la sintonización del mensaje depurado y puesto a circular por una red diagramada de instancias auriculares. En el circuito, la oreja queda subordinada a la gravedad de la voz del Otro, esa VOX que desciende, por el altavoz religioso, militar o estatal, desde el infinito de la ley hasta la oreja escena de la *obediencia*, la instancia de la escucha purificada en el lugar “debido” que al sujeto le asigna la interpelación, el llamado, cuando

¹ Elisabeth Weis and John Belton (eds.), *Film Sound: Theory and Practice*, New York, Columbia University Press, 1985.

se recibe el mensaje sin mayor interferencia, ya sea como canto religioso o marcha militar².

Recordamos que según las instancias mejor conocidas del género, la VOX se recibe en una escena frecuentemente dramatizada por la ceguera. Llega precedida por un exceso de luz, fuego o fulgor de un rayo que impide ver. La experiencia mística, gnóstica, o de conversión que ocurre luego, allí mismo donde se recibe la VOX, parecería ser el efecto de un accidente. Pero el accidente, instancia de lo que no afecta las esencias, es un tipo de acontecer muy particular, pues corresponde al relato de la interrupción de una ley que sin embargo se renueva con las caídas del caballo, incluso en el caso del mayor converso de todos: Pablo. Para el relato clásico o bíblico, desatado por la sorpresa inesperada del accidente, el converso ya portaba en sí (potencialmente) los rasgos de la “nueva” identidad. La VOX desciende sobre el sujeto que tras de recibir y aceptar la orden recupera la vista y retoma el buen camino. La VOX es la hipóstasis de la sobrecarga acústica: el efecto de su ordenamiento y amplificación más plena.

No cabe duda que, ante el peligro de la sobrecarga acústica, se multiplican las referencias compensatorias en el discurso instituido: ya sea a un “más acá” de la significación, donde el discurso intenta reconocer (y contener) el timbre fónico de su condición primaria, material, sonora; o por el reverso, donde proliferan, asimismo, las referencias a un “más allá” de la significación, un excedente inaccesible del discurso, una especie de fuente externa, atemporal, sin ataduras contextuales o situacionales, que autoriza o fundamenta al discurso en tanto resonancia de la VOX y por lo tanto reproducción del origen de la ley.

Cuando se pone el oído demasiado cerca de la multiplicidad se fractura el sujeto, se corre el riesgo de perder la ruta, de pasar a la herejía, a la psicosis o, en los casos aparentemente más benévolos, a la excentricidad de la poesía o de las novelas “polifónicas”. Los griegos, nos recuerda con cierto humor Bill Viola³, escuchaban con aparente tranquilidad la multiplicidad de voces sin temor al brote sicótico.

La VOX es la hipóstasis de la abundancia acústica, pero las voces no son la única materia o fuente de estímulo de la sobrecarga –y mucho menos aquello que frecuentemente llamamos la “oralidad”. Incluso cuando se trate de voces, conviene evitar la metáfora de la “orquestración” polifónica tan cara al Bajtín tardío⁴. Digo tardío porque durante los años 1920, sus colaboraciones con Voloshinov⁵ todavía se

² Ver Deleuze y Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2000; y Jean-Luc Nancy, *A la escucha*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2007.

³ Bill Viola, *Reason for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994*. Editado por Robert Violette con Bill Viola, Cambridge Mass, MIT; London, Thames and Hudson; Anthony d' Offay Gallery, 1995.

⁴ Ver en inglés Mikhail Bakhtin, “Discourse in the Novel”, *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981.

⁵ Valentin Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1992.

aproximan a los acentos que se disputan el signo como una *pequeña arena de la lucha de clases*, en palabras de Voloshinov. La reacción de Bajtín contra la operación estalinista de la centralización lingüística soviética lo conduce en una dirección cada vez más utópica y por momentos melancólica ante la pérdida de una orquestada y polifónica pluralidad.

La dislocación trastorna lo que William Burroughs llamaba el aparato psicosensorial, el circuito afectivo del *soft-machine*. No está demás recordar, al mencionar a Burroughs, que la dislocación frecuentemente se tematiza o se dramatiza en otros niveles de la organización de la obra de arte. Es, por ejemplo, el caso de los múltiples viajes o recorridos por las zonas liminares de la “conciencia” misma donde se perfora o se transgrede los horizontes o principios sensoriales del sentido. En Marsella ese fue el caso de Benjamin cuyo paseo por las orillas de la ciudad portuaria no cumple exactamente con los protocolos ritualizados y pudorosos del *flâneur*, una de las figuras medulares del gran drama urbano parisino de la segunda mitad del siglo XIX. Durante aquellos mismos meses de su primer viaje a Marsella, Benjamin investigaba la figura del *flâneur* en París⁶. En cambio, su viaje a Marsella traza un recorrido muy distinto. La flanería no es un paseo cualquiera; es una visita a los espacios cada vez más espectaculares de la fantasmagoría mercantil, donde el *flâneur*, ligado a la figura del *dandy*, según recuerda Benjamin, hace como si sólo mirara aunque en realidad busca un comprador. El *flâneur* es un personaje urbano que proviene de una zona desplazada de la élite intelectual o cultural. Recorre los pasajes comerciales del mundo que lo desplaza sin disimular mucho su ambigua perplejidad que en el fondo disimula la urgente necesidad o deseo de reubicación social en el emergente mercado de bienes simbólicos o culturales.

El viaje a las orillas, a los márgenes de la ciudad –donde ocurre la dislocación sensorial– bien puede relacionarse con la condición del desplazamiento del intelectual, pero al tomar la ruta más accidentada de las orillas, el sujeto se desplaza en una dirección visiblemente distinta a la del *flâneur*. El viaje a los barrios de la ciudad –a las orillas de la modernidad misma– inscribe la trayectoria de la caída del aura del poeta en los *Pequeños poemas en prosa* (1862) de Baudelaire, casi paralelos a los nerviosos recorridos parisinos que prolongan las trayectorias más banalizadas de Eugenio Sue en *Los misterios de París* (1843). El discurso de estos recorridos elabora ciertos procedimientos narrativos

⁶ W. Benjamin. *Poesía y capitalismo (Iluminaciones II)*, Madrid, Taurus, 1998; y sobre todo, *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann, Madrid, Akal 2005. También, se recomienda la edición reciente de las *Obras* de Walter Benjamin a cargo de Tiedemann y Hermann Schwepenhäuser (Madrid: Abada Editores)

muy útiles luego a la observación y a la gesticulación sociológica, tan ligada al periodismo y a los orígenes del documental fotográfico en la obra, por ejemplo, *How the Other Half Lives* (1890) de Jacob Riis en Nueva York. El viaje a las orillas de la modernidad extenderá en otras ocasiones las coordenadas de sus cartografías más allá de Europa o los Estados Unidos, como ocurrió en los viajes reales o imaginarios de Michel Leiris, Bataille, Henri Michaux, Artaud, Maya Derren y tantos otros intelectuales vanguardistas inspirados por la investigación etnográfica. Ambos, el viaje a las orillas urbanas y el viaje al “sur” de la antropología, está claro, tienen mucho que ver con la geografía y los mapas trazados por la crónica y por la novela realista y moderna, de donde provienen algunos de los modelos narrativos que se implementan luego en las nuevas “ciencias” humanas o sociales.

El sobresalto acústico se produce en una zona porosa que sirve de escenario de “la lucha cuerpo a cuerpo de los postes de telégrafo contra las pitas, de los alambres contra las puntiagudas palmeras, de los vapores de fétidos pasillos contra la sombra húmeda de los plátanos que proliferan en las plazas” (Benjamin, 1930)⁷. No todo espacio es propenso al sobresalto acústico: en el caso de Benjamin la experiencia se da en la trayectoria del viaje a esa frontera “tropical” donde el filósofo judío alemán –tan apegado a su archivo parisino– se topa nada menos que con la frontera Sur de su propio discurso europeo. Allí Benjamin dará un salto a la ficción, en un revelador relato sobre el derroche de la herencia (alemana) de un joven pintor que consume hash en Marsella. Anterior al cuento, la crónica sobre Marsella donde se registra el estampido del jazz, incluye la siguiente observación sobre la periferia del espacio urbano que conviene citar extensamente:

[...] y así me puse en camino ajustándome, dado que era mi primera visita a la ciudad, a mis antiguas normas de viaje, pues, contrariamente al común de los viajeros que apenas llegan se apresuran a trasladarse al centro de la ciudad, yo efectuaba siempre un reconocimiento previo de los alrededores, de los suburbios. No tardé en comprobar la virtualidad de este principio. Nunca una primera hora me había colmado tanto como esta que pasé entre el muelle y los malecones exteriores, entre los tinglados portuarios y los barrios más pobres, auténticos refugios de la miseria. Cinturón que oprime la ciudad, constituyen su lado patológico, el terreno donde se libran ininterrumpidamente batallas decisivas entre la ciudad y el campo, batallas que

⁷ Manejamos la edición en español *Haschisch*, donde se encuentra el texto que analizamos sobre Marsella. En algunos momentos ha sido necesario consultar el alemán y sus traducciones a otras lenguas para revisar la traducción española de Aguirre.

en ningún otro lugar son tan enconadas como entre Marsella y la campiña provenzal. Es la lucha cuerpo a cuerpo de los postes telegráficos contra las pitas, del alambre de púas contra las espinosas palmeras, de pestilentes columnas de vapor contra umbrosos y sofocantes platanales, de escalinatas fantasiosas contra imponentes colinas. La larga rue de Lyon es como el reguero de pólvora que Marsella extendió por la campiña, para hacerlo estallar en Saint-Lazaire, Saint-Antoine, Arenc y Septèmes y empedrarlo con cascotes de granada de todas las marcas e idiomas: Alimentation Moderne, Rue de Jamaïque, Comptoir de la Limite, Savon Abat Jour, Minoterie de la Campagrie, Bar du Gaz, Bar Facultatif. Y cubriéndolo todo, esa nube de polvo que aquí se compone de salitre, cal y mica. Más adelante, a lo largo de los muelles exteriores en los que solamente atracan grandes transatlánticos, bajo los ardientes rayos de un sol que se pone lentamente entre los restos de murallas que por la izquierda circundan la ciudad vieja, y las desnudas colinas o canteras de piedra por la derecha, se llega al Pont Transbordeur que cierra el puerto antiguo, ese cuadrado desde el que los fenicios, como en una inmensa plaza fuerte, mantenían el mar a raya.

Proseguí mi camino en solitario hasta llegar a los arrabales más populosos, donde me vi arrastrado por el flujo constante de marineros libres de servicio, obreros portuarios que volvían del trabajo y amas de casa desocupadas que, con enjambres de chiquillos, pasaban por delante de cafés y bazares y acababan perdiéndose por las calles laterales, porque sólo algunos oficiales de marina y *flâneurs*, como era mi caso, continuaban hasta la arteria principal, la calle del comercio, la bolsa y los turistas, *La Cannabiére*. En todos esos bazares, desde un extremo a otro del puerto, se amontonaban los *souvenirs*. Energías sísmicas han conglomerado semejante amasijo de pasta de vidrio, cal de conchas y esmaltes, en que se apelotonan tinteros, vapores en miniatura, anclas, termómetros de mercurio y sirenas. La presión de miles de atmósferas bajo las cuales este mundo plástico cruje y se apretuja, me pareció la misma fuerza con que las manos rudas de las gentes de mar se aferran ansiosas a los senos y muslos femeninos después de una larga travesía.

Las barriadas suburbanas son el “estado de emergencia” de la vida moderna, señala Benjamin quien reactiva así el vocabulario del ensayo escrito unos años antes, “Para una crítica de la violencia” (1921)⁸, tan acentuado por la discusión sobre la cuestión del estado de derecho y de excepción. En aquel ensayo Benjamin sugería ya que las zonas de

⁸ W. Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos (Iluminaciones IV)*, Madrid: Taurus, 1991.

la “excepción” son frecuentemente inseparables de la regla del derecho, como en el caso de las permanentes “excepciones” de la actividad policiaca. Las zonas de excepción constituyen el límite necesario para la consolidación (diacrítica) de la ley. De ahí que en Marsella, donde hasta las más pequeñas mercancías condensan la “fuerza sísmica” de los espacios y tiempos violentamente conjugados por el imperialismo y el mercado, Benjamin reconozca una dimensión clave de la modernidad que nunca percibió con tanta precisión en sus escritos sobre París. Ante la porosidad de las zonas limítrofes, Benjamin comenta poéticamente, sin el aparato conceptual de la teoría, ciertos aspectos de la modernidad ineluctablemente ligados a la colonización y a la globalización. Tal vez sea en su visita a Nápoles donde Benjamin mejor sugiere una analogía entre la vida en el norte de África y en las ciudades periféricas del sur o del oriente de Europa:

La vida privada es dispersa, porosa y entreverada. Lo que distingue a Nápoles de todas las grandes ciudades es lo mismo que la acerca al pueblo de los Craal: torrentes de vida comunitaria recorren toda postura y ocupación individual. La existencia, el más privado de los asuntos para los europeos, es aquí un asunto colectivo como en el pueblo de los Craal. (Walter, Benjamin, “Nápoles”, *Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Ediciones imago mundi, 1992, p.23).

La “porosidad” desborda cualquier frontera clara entre la vida privada y la vida pública, según Benjamin, e impide cualquier distinción precisa entre el tiempo del ocio y el trabajo, sobre todo en Nápoles, donde Benjamin no oculta el desprecio ante los ritmos de vida en una ciudad donde los avances del mercado se mezclaban con el “vicio” de los juegos del azar, una ciudad propensa a un alboroto incesante, donde la música resonaba día y noche y el volumen de la conversación –puntuada por una exagerada gesticulación– causaba en “el extranjero” la impresión de una constante y “fastidiosa” carga erótica. Como en el caso de los textos sobre Marsella, el viajero Benjamin expresa una ambivalencia profunda ante la sexualización de sus propias impresiones estimuladas por el exceso sensorial.

La porosidad portuaria y la proximidad africana ubican esas ciudades en un mapa alternativo de la modernidad, un lugar privilegiado para analizar, digamos, el “estado de excepción”, no sólo de los barrios o de las ciudades mismas, sino del propio discurso benjami-

niano que encara allí su condición diacrítica al ubicarse en las fronteras coloniales, transculturales, de la modernidad. No se trata exclusivamente, dicho sea de paso, de una condición portuaria: en el notable ensayo sobre Moscú, Benjamín también enfatiza la abundancia y la multiplicidad sensorial de la experiencia del sujeto urbano. Ese sujeto no depende allí tan exclusivamente de la mirada como el sujeto “intelectualizado” (o *blasé*) descrito por Simmel en su influyente trabajo sobre *La metrópolis y la vida mental* (1903). En su crónica sobre Moscú, Benjamin explícitamente relaciona la particularidad y multiplicidad sensorial de la experiencia moscovita con la temporalidad desigual de su modernización:

Viajar en tranvía en Moscú es ante todo una experiencia táctica. Este es tal vez el primer lugar donde el advenedizo se acomoda a la marcha de la ciudad y al ritmo de su población campesina. Un viaje en tranvía muestra en pequeña escala el experimento de trascendencia mundial que se está llevando a cabo en la nueva Rusia, es decir, cómo la técnica y las formas primitivas de existencia se impregnan mutuamente. (Walter Benjamin, “Moscú”, *Cuadros de un pensamiento*, op. cit., p. 44).

El gesto analítico del “fisiólogo” urbano –alerta y novedoso intérprete de la ciudad– capaz de leer en la minucia de la vida material la escenificación del tiempo nuevo de la organización social, colapsa de cierto modo en los escritos sobre Marsella, en parte por la “distracción” que produce el consumo del hash. Pero surge en cambio otra dimensión del mapa alternativo: en Marsella Benjamin le sigue la pista al hash, una de esas mercancías coloniales como el tabaco, el café, el opio, o el chocolate, el ron –que al decir irónico de Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940)⁹– “estimularon” no sólo el crecimiento de la economía de los imperios europeos, sino que también fomentaron el establecimiento de las grandes rutas marítimas y terrestres, transcontinentales, necesarias para la creación de los dispositivos imperiales durante la temprana globalización (y todavía hoy). Tales mercancías contribuyeron de modos más duraderos, como también sugería Fernando Ortiz, a la alteración sensorial del cuerpo occidental. Ya en las memorias de De Quincey (*Confesiones de un inglés comedor de opio*, 1821) –la introyección, el consumo y la dependencia del opio, es decir, la insoportable crisis de la “voluntad” (moderna) que el opio produce en el sujeto– se representa como una “transacción”

⁹Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987.

colonial que desemboca finalmente en el “cautiverio”, la “guerra” y el peligro de aniquilación del sujeto imperial. A partir de De Quincey, el tema de la adicción prolifera en los discursos europeos, a veces bajo el signo de cierto ambiente gótico, exótico, de la globalización y el cruce de las fronteras. Se trata, en efecto, de los viajes a las zonas “sucias” de la acumulación del capital que hoy sustituye, en el imaginario norteamericano y europeo, la ambivalente función que tuvo el petróleo en la imaginación desde la década del 1920. Recuérdese, por ejemplo, la película clásica de Orson Wells sobre la frontera mexicana: *Touch of Evil* (1958), donde la explotación del petróleo se ubica exactamente en el lugar de la frontera, allí donde –según la perspectiva de Wells– petróleo, droga y exceso sexual empalman en el dispositivo “sucio” de conexión de una humanidad fronteriza. El narcotráfico y la inmigración indocumentada o “ilícita” sustituyen en el imaginario norteamericano contemporáneo la mancha petrolera, por ejemplo en *No Country for Old Men* (2007) de los hermanos Cohen; y en toda una gama de películas, desde *Traffic* (2000) de Steven Soderbergh (con Benicio del Toro) a *Lone Star* (1996) de John Sayles, que han establecido un nuevo paradigma audiovisual multilingüe, muy consciente, por cierto, de todo tipo de aspectos de la porosidad acústica de la frontera.

Tal como señaló con gran lucidez Eve Kosofsky Sedgwick, la creación de los vocabularios y el discurso sobre la adicción a partir del siglo XIX, representa el reverso infernal del gran motivo moderno de la voluntad, la autonomía y la soberanía¹⁰; de la voluntad y –añadimos– de la condición colono-farmaco-dependiente de la modernidad misma. No es casual, entonces, que las aventuras y exploraciones de aquellos modernistas que transitaron el reverso de la economía de la voluntad, en la poesía de Baudelaire o de Pessoa, por ejemplo, reinscriban la significación del fármaco y anticipen las búsquedas de la iluminación profana. Los sobresaltos acústicos proliferan en esos momentos que parecieran ubicar el cuerpo moderno, europeo o norteamericano, como en el caso de Fitzgerald, Burroughs o Kerouac, en los límites del aparato disciplinado del trabajo sensorial. La música y el baile figuran comúnmente en ese drama como puntos de referencia de un universo prediscursivo e incluso sagrado. En ese contexto podríamos ubicar la crónica extraordinaria de Néstor Perlongher sobre el desborde acústico durante el consumo ritual de la ayahuasca en São Paulo, como una fuga de la cultura argentina estimulado por la etnografía (tan rudimentaria en la cultura letrada argentina)¹¹.

¹⁰ Eve Kosofsky Sedgwick, “Epidemics of the Will”, *Tendencias*, London, Routledge, 1994.

¹¹ Néstor Perlongher, “La religión de la ayahuasca”, *Prosa plebeya: ensayos 1980-1992*. Compiladores Christian Ferrer, Osvaldo Baigorria, Buenos Aires, Colihué, 1997.

Tras la ruta africana del hash –que lo lleva, como decíamos, a dar un salto a la ficción narrativa en uno de aquellos mismos escritos sobre Marsella– el proceder de Benjamin se aproxima más al azar de las caminatas surrealistas o al paseo-esquizo que a los rituales del *flâneur*. Si en las extensas investigaciones sobre París –“la gran capital del siglo XIX”–, el trabajo de archivo y las peripecias hermenéuticas del coleccionista producían una distancia discursiva que protegía al sujeto del exceso de estímulo y del shock urbano, en los textos sobre las ciudades “menores”, ubicadas en las periferias de la modernidad, Benjamin sometía su propio cuerpo, mediante el consumo del hash, a la búsqueda de esas “dimensiones de la experiencia interior, de la absoluta duración y del espacio sin medidas” (Marsella). Es notable la conexión ahí de Benjamin con el léxico bergsoniano (pienso en el ensayo de Bergson “Los cambios de la percepción” sobre la relación entre experiencia auditiva y duración temporal, lo que llama el “tiempo real” de la melodía que opone al tiempo segmentado de la percepción óptica)¹².

Ahora bien, lo que encuentra Benjamin en Marsella, más acá de la experiencia primaria de la “duración absoluta”, es otra cosa: el sobresalto lo inserta en la zona porosa y liminar en la dimensión colonial y racial de su propio discurso moderno. El viaje a Marsella posibilita una dislocación radical, facilitada inicialmente por la ilusión –sin duda instigada por la pulsión autodestructiva– de la recuperación de una inmediatez pre-discursiva que sólo era posible vivir –se pensaba tan a menudo– en las zonas liminales (o coloniales), o “excesivas” o “alteradas” del capitalismo. La iluminación profana, de historia surrealista, sería tanto un destino como un dispositivo del viaje. En las zonas céntricas y diurnas de la modernidad –materia de los escritos canónicos de Benjamin– este tipo de experiencia alternativa (y alterada) sólo parecía posible en tanto resto de inconsciente colectivo, materia reservada a los sueños, a las visiones en los paraísos artificiales, o la compensatoria elaboración poética.

Digamos que en Marsella, Nápoles, Moscú o Ibiza el filósofo sale de viaje y pone su propio cuerpo al servicio del experimento con lo que Ernst Bloch, frecuente compañero de ruta de Benjamin (tal como se observa en los testimonios de experimentos que recoge el libro *Haschisch*), llamaría la “simultaneidad asincrónica”. El concepto implicaba por un lado, la crítica severa del tiempo homogéneo, secular, de la ilustración hegeliana y del marxismo mismo; por otro lado, representaba un intento de encarar teóricamente los contenidos espiri-

¹² H. Bergson, “La perception du changement” (1911). Conferencias leídas en la Universidad de Oxford el 26 y 27 de mayo de 1911.

tuales, sobrevivientes del proceso de racionalización y del “desencantamiento del mundo” –tal como hubo dicho Weber– moderno con el fin de desligar de aquellos restos sus irreductibles contenidos “anticipatorios” y emancipatorios, “aún” inconclusos y “por-venir”. Ese concepto de la “simultaneidad asincrónica” sería clave para la elaboración de la insistente y paradójica formulación de Benjamin sobre los contenidos de memoria del pasado como formas de un deseo irrealizado, cargado aún de un potencial utópico o emancipatorio. Ambos Bloch y Benjamin explícitamente relacionaban la “simultaneidad asincrónica” de los contenidos pre y postseculares con el vocabulario freudiano del retorno de lo reprimido. En otro registro, discursiva y políticamente muy distinto, ni Benjamin ni Bloch ignoraban la importante contribución de Trotsky a la crítica del tiempo homogéneo, hegeliano (y marxista) de la historia universal, esbozada en la introducción a la *Historia de la revolución rusa*, donde Trotsky acuña el concepto del *desarrollo desigual y combinado*¹³, conocido intento de elucidar aquella mezcla de ritmos campesinos e industriales que el mismo Benjamin luego notaría, con gran agudeza, en el tranvía moscovita. Los esquematismos que dominaron buena parte de las discusiones marxistas durante el largo periodo de la guerra fría tendieron a relegar la cuestión de las temporalidades combinadas al margen del predominio teórico de los estudios sobre el capital industrial y las luchas del “proletariado” al menos hasta la década del 1970. La obra descolonizadora de Samir Amin sobre *El desarrollo desigual* (1976), en diálogo con algunas discusiones latinoamericanas de resonancia internacional sobre la dependencia y lo “nacional popular” abrieron una dimensión nueva en aquel campo de discusiones dominadas por la épica revolucionaria del proletariado industrial y presionaron, frecuentemente desde el estímulo de exploración literaria y antropológica, a encarar teóricamente las temporalidades múltiples de los saberes subyugados y sus particulares modos de inscribir la relación entre cuerpo, creencia y conocimiento. No por casualidad, ya a comienzos de los años 1970, Ángel Rama, inspirado por Fernando Ortiz y por Darcy Ribeyro y en diálogo con Antonio Cándido, asume la tarea en *La transculturación narrativa* (1982) de teorizar la literatura de las temporalidades múltiples en Rulfo, Arguedas y Guimarães Rosa, en ese libro tan importante donde sin embargo la cuestión acústica quedaba reducida al tópico de la oralidad bajo un paradigma clásico del mestizaje¹⁴.

El tema de la secularización, que ha sido central en las discu-

¹³ León Trotsky, *Historia de la Revolución Rusa*, México, Juan Pablos Editor, 1972.

¹⁴ Ángel Rama, *Transculturación narrativa*, México, Siglo XXI Editores, 1982.

siones sobre la modernidad a partir de Weber, vuelve a ser clave en las discusiones contemporáneas o “postmodernas”. El pensamiento latinoamericano problematizó la unidimensional del paradigma weberiano desde los años 1930. El tiempo “sagrado” del tabaco –sugería Fernando Ortiz en su elíptica respuesta a las teorías unidimensionales de la “difusión” y de la secularización ilustrada– impregna como el humo el tiempo de la racionalización y la imaginación secular moderna. El tabaco estimula –dice Ortiz en clave de choteo y de retruécano– la actividad de Voltaire, como el café, el té o el chocolate, todas mercancías provenientes del mundo colonial intervenían en la vida europea para acelerar el ritmo lento medieval y estimular la emergencia de la modernidad. La paradoja es evidente: se estimulaba la modernidad mediante la introducción –inicialmente prohibida o muy controlada– de productos que provenían de historias sagradas y rituales, como el tabaco, el opio o la hoja de coca. En otro nivel, la paradoja es aún más implosiva: convertidos en mercancías, esos productos provenientes de historias milenarias no-europeas, contribuyeron a la acumulación capitalista, lo que ocurre todavía hoy con los cultivos multimillonarios de la marihuana, la coca o la amapola del opio, o del café y el tabaco, el té y el chocolate, al mismo efecto. El libro de Fernando Ortiz fue seguramente uno de los primeros intentos explícitos de teorizar –a su modo caribeño– las paradojas de la simultaneidad y de la multiplicidad temporal moderna. La literatura de Carpentier, Arguedas, Rulfo y Guimarães ficcionalizaron la problemática.

La pregunta por la simultaneidad, en registros teóricos muy diversos, se intensifica hoy entre los múltiples trabajos sobre la temporalidad trenzada y mixta de la condición postcolonial, problemática relacionada desde hace años con una de las consecuencias de las elaboraciones influyentes de Aníbal Quijano sobre la condición colonial del poder moderno. Convendría explorar con más calma el tipo de pensamiento dualista de las teorías de los sistemas-mundo que postula la “periferia” como “excepción” o *lejanía* (la palabra es de Lezama Lima) de un paradigma metropolitano: está claro que la globalización contemporánea exige un tipo de cartografía distinta, cuestionadora de la fórmula binaria de metrópolis/periferia; exige nuevas cartografías, capaces de registrar e intervenir las múltiples direcciones del poder, sus desbordes, reterritorializaciones y descentramientos contemporáneos, para dar cuenta así de las nuevas tensiones y los focos de lucha y creati-

vidad que se producen en sus rutas. La condición contemporánea exige la elaboración de vocabularios capaces de tensionar el modelo sociológico que ha dominado el destino de los estudios culturales y la discusión sobre la globalización, tal como ha enfatizado Nelly Richard para el caso chileno y latinoamericano¹⁵.

¹⁵ Nelly Richard, *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001.

La simultaneidad es el tiempo múltiple y divergente del sobresalto acústico. Es más, el sobresalto acústico saca el cuerpo del plano de la percepción dominado por la perspectiva, por la división del trabajo sensorial en los proliferantes esquemas ópticos, geométricos, dominantes de la modernidad; el sobresalto saca de tiempo al cuerpo y lo sitúa en el plano de lo que Benjamin, Bergson y Deleuze llaman la “duración”, el tiempo “real” de las singularidades y de la multiplicidad sensorial. Los textos de Benjamin sobre las ciudades marginales de la modernidad, descentran su propia teoría, sus mapas de la modernidad, tan eurocéntricos y naturalizadores del eje parisino. Esas crónicas sobre las ciudades menores o limítrofes nos permiten, de hecho, aproximarnos de un modo alternativo a la complejidad de Benjamin, a las dificultades que confronta el filósofo judío-alemán de la modernidad tardía al describir la “porosidad” de Nápoles, la mezcla de temporalidades en la remota y aún rural capital rusa (tan impactada por el discurso intensamente tecnologizado de la revolución bolchevique); el mismo tono que domina su discurso cuando se aproxima a la mezcla de lo arcaico y lo moderno en Ibiza y particularmente cuando encara la Europa africanizada de Marsella, la ciudad portuaria, abierta al flujo cultural mediterráneo y transatlántico, árabe y africano. Allí Benjamin produce la fisionomía de una ciudad intensificada por los contactos acústicos desencadenados en las mismas rutas del tránsito colonial y diaspórico que hacen posible el sobresalto y el *rush* del jazz. En el relato de ficción que escribe Benjamin sobre Marsella, titulado “Myslowitz-Braunschweig-Marsella. Historia de una embriaguez de hashisch”, el personaje central, Scherlinger –joven artista que en buena medida es una ficcionalización algo irónica del propio Benjamin– consume el hash introducido por un hombre de origen árabe en una taberna marsellesa. La alucinación inducida por el hash que cuenta Scherlinger es sumamente reveladora:

Mi mirada se posó sobre mi mano. La reconocí: era una mano morena, etíope, y mientras que mis labios seguían severamente cerrados [...] negándose a palabra [...] trepó hacia ellos desde

adentro una sonrisa orgullosa, africana, sardanapálica, la sonrisa de un hombre que está a punto de calar el decurso del mundo y todos los destinos [...] (p. 24).

También el sobresalto que experimenta Benjamin ante el *rush* del jazz, si bien de modo muy ambiguo, implicaba una dislocación notable del filósofo que marca el ritmo con el pie, a pesar de “su educación”. La experiencia de Benjamin en 1929 –relacionado seguramente con el entusiasmo que encontraba el jazz en zonas amplias de la intelectualidad joven europea y norteamericana durante aquellos años del Harlem Renaissance– explica seguramente el tono beligerante de Theodor W. Adorno en su primer ensayo sobre el jazz fechado en 1936, es decir, hacia los mismos meses cuando Benjamin redactaba su obra sobre la reproductibilidad técnica y la crisis de la excepcionalidad del aura. Así resume Adorno su argumento sobre el jazz:

La fe en el jazz como una fuerza elemental con la que por ejemplo podría regenerarse la música europea supuestamente decadente es una mera ideología. Lo que el jazz tiene que ver con la música negra genuina es altamente cuestionable; que lo practiquen muchos negros y que el público demande el artículo mercantil jazz negro demuestra poco [...] (p. 92)¹⁶.

¹⁶T. W. Adorno, *Escritos musicales IV (Impromptus y Moments Musicaux)*, *Obra completa*, Madrid, Akal, 2008, Vol. 17.

Conviene citarlo más, para dar una idea del carácter polémico de la apreciación del jazz de Benjamin en Marsella. Adorno:

Con las puras mercancías musicales de ningún modo hace su entrada la vitalidad victoriosa; la industria europeo-estadounidense del entretenimiento ha contratado posteriormente a los triunfadores como lacayos y figuras publicitarias, y su triunfo es meramente una confusa parodia del imperialismo colonial. Hasta donde en los inicios del jazz, el ragtime quizá, cabe hablar de elementos negros, podría tratarse menos de manifestaciones arcaico-primitivas que de la música de los esclavos; incluso en la música autóctona del África interior, la síncopa como un metro continuo parece pertenecer absolutamente solo a la capa inferior. Desde el punto de vista psicológico, la estructura del protojazz haría sobre todo pensar en la del canto para sí de las sirvientas (p. 93).

En efecto, la ideología de Adorno ante la música nueva de esa modernidad que Paul Gilroy ha identificado con los cruces “trasatlán-

ticos”¹⁷, merecería un análisis más cuidadoso que, al tomar en cuenta la lectura clave de Fred Moten en “Visible Music” –uno de los capítulos centrales *In the Break: the Aesthetics of the Black Radical Tradition* (2003)¹⁸–, fuera capaz que evitar, no obstante, la reducción del relativamente complejo discurso adorniano al contenido racista de su comentario sobre el mundo doméstico que, de hecho, fue una de las zonas claves de criollización musical y de transculturación más amplia (de la lengua, del baile, de la comida, de la espiritualidad, tal como argumentaron convincentemente Gilberto Freyre, Ortiz o luego Eugene Genovese).

A pesar de la dimensión tan prejuiciada de Adorno contra el jazz, tal vez valga la pena no apresurarnos a descartar demasiado pronto su crítica del “vitalismo” que impregnaba el entusiasmo frecuentemente primitivista o el “orientalismo” de las élites intelectuales blancas que buscaban la cura de la “enfermedad” europea en las culturas africanas, indígenas o asiáticas. Tampoco se puede descartar demasiado pronto las sugerencias de Adorno sobre el mercado de la “diferencia”, la explotación mercantil de la espontaneidad y la improvisación misma, como una de las funciones paradójicas que cumple la industria musical durante la época de masificación fordista. Digamos, por ahora, para retomar la lectura de Benjamin, que las posiciones exasperadas de Adorno marcan el punto de referencia polémico del descubrimiento benjaminiano del jazz en Marsella.

Los variados trabajos de Adorno sobre la música son claves para cualquier discusión contemporánea de la dimensión acústica del poder y las ideologías. Si bien la música había sido, ya para Max Weber¹⁹, un objeto de la investigación sociológica, la discusión contemporánea le debe a Adorno el primer intento sistemático de producir una sociología de la *forma* musical, no sólo de sus contenidos o contextos históricos. Para Adorno, el ordenamiento de la materia sonora –la organización de las notas mismas, sobre todo bajo el paradigmática oposición que más le ocupó entre armonía/disonancia (atona)– implicaba una elaboración ideológica, una jerarquización de los materiales de acuerdo a principios (acústicos) de ordenamiento ideológico de lo real (sonoro). En eso, el proyecto adorniano empalma con el creciente interés benjaminiano por el análisis de la ubicación del cuerpo y la percepción misma en la constitución de los horizontes ideológicos del mundo-de-vida²⁰.

El cuestionamiento y descentramiento del mito ilustrado de la modernidad (imposible ya, como fuente universal de consenso, des-

¹⁷ Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press, 1994.

¹⁸ Fred Moten, “Visible Music”, *In the Break: the Aesthetics of the Black Radical Tradition*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 2003.

¹⁹ Max Weber, *The Rational and Social Foundation of Music*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1978.

²⁰ Adorno, *Disonancias / Introducción a la sociología de la música*, en *Obra completa*, Madrid, Akal, 2009, Vol. 14.

pués de Auschwitz, tan imposible como la filosofía misma, según diría unos años después Adorno), implica también el descentramiento de los órganos del cuerpo instituido por aquel mito ilustrado: lleva asimismo a las múltiples investigaciones contemporáneas animadas por el cuestionamiento radical del lugar del cuerpo inscrito por la división del trabajo, cuestionamiento del recorte y la subordinación interna no sólo de los géneros sino de los órganos mismos en las anatomías instituidas del saber y de la “verdad”. Una “ecología de los saberes subyugados”, si fuéramos a denominarla así, siguiendo el llamado ecologista de Sousa Santos²¹, no puede subestimar la investigación de las nuevas políticas que se desprenden de la multiplicidad de los “órganos” mismos del saber. El “cuerpo sin órganos” del *Anti-Edipo* y *Mil mesetas* de Deleuze y Guattari –ese cuerpo abstracto y acaso finalmente hipostasiado de la nomadología– encuentra un complemento en los trabajos de investigación histórica realizados por Timothy Reiss (a partir de Galileo) y muchos otros²²; o en las múltiples discusiones recientes sobre la prioridad óptica del aparato sensorial y de la panoplia de prótesis inventada por la modernidad. El contraste entre la escucha y la visión está bien resumido por Peter Sloterdijk recientemente en “¿Dónde estamos cuando escuchamos música?”²³, quien subraya algunas de estas cuestiones. Ese cuerpo inscrito en el espacio geométrico de la perspectiva moderna, es ciertamente uno de los “cuerpos” que se intenta “des-organizar” y desterritorializar el “cuerpo sin órganos” en la influyente crítica que Deleuze y Guattari hacen al drama visual y familiarista del sicoanálisis²⁴.

El propio Lacan, recordemos, contribuyó al modelo, tan naturalizado hoy día, que acepta sin cuestionar la interpretación de la entrada al esquema óptico-simbólico como una condición de la constitución subjetiva, apuntando a un ordenamiento de las relaciones objetuales estrictamente visual, ubicando al sujeto en un cuadro o esquema geométrico donde la experiencia auditiva se reduce a la función de la voz, no meramente a la función de cualquier voz, por cierto, sino de la voz materna como *objeto (pequeño)* a o suplemento del emergente sujeto desprendido de la conexión “primaria”²⁵. Una de las tareas de S. Zizek (véase su divertido documental *Pervert's Guide to Cinema*) ha sido enfatizar la extrañeza y monstruosidad de esa voz, ironizando el tipo de análisis inspirado por el sicoanálisis que predomina en el importante libro de K. Silverman, *The Acoustic Mirror*²⁶. En cuanto al “esquema óptico”, cabe notar, de paso, que Lacan hereda el privilegio

²¹ Boaventura de Sousa Santos, “La sociología de las ausencias y la sociología de las emergencias: para una ecología de los saberes”, *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social* (encuentros en Buenos Aires), Agosto de 2006. En línea: <http://bibliote.cavirtual.clacso.org>

²² Timothy Reiss, *The Discourse of Modernism*, New York, Cornell University Press, 1982.

²³ Peter Sloterdijk, “¿Dónde estamos cuando escuchamos música?”, *Extrañamiento del mundo*, Valencia, Pre-textos, 1993.

²⁴ Gilles Deleuze y Félix Guattari, “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”, *Mil mesetas*, op cit.

²⁵ Jacques Lacan, “Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis”, *El seminario. Libro 11* (1964), Buenos Aires, Paidós, 2001.

²⁶ Kaja Silverman. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in the Psychoanalysis and Cinema (Theories of Representation and Difference)*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

visual de una tradición ilustrada, fijada por el tópico freudiano de la escopofilia/escopofobia y el vocabulario que le permitió a K. Abraham reelaborar el concepto de la sublimación óptica. De hecho, el esquema simbólico es una instancia de sublimación del deseo en la economía espacializada y centrada del falo, su “ausencia” y los relevos en la cadena significativa de relaciones ópticas que trazan las redes de ubicación subjetiva en el plano de los objetos del deseo. No es casual la insistencia de Juan Carlos Quintero Herencia al preguntarse por el *goce* de la escucha y por esa dimensión pulsional –irreductible a la instrumentalidad de los contenidos indentitarios de lo nacional popular– discutida tanto en su libro *La máquina de la salsa*²⁷ como en el trabajo aún más matizado que leemos aquí en *Papel Máquina*. Por otro lado, en diálogo con Quintero Herencia, Licia Fiol-Matta emprende una aproximación a la dimensión mediática en que se produce el “goce”; véase, en este número, su ensayo sobre la performance de la voz de la importante cantante popular puertorriqueña, Myrta Silva. Fiol-Matta nos recuerda que el goce de la escucha en la sociedad del espectáculo está profundamente atravesado por una notable violencia simbólica ejercida sobre los cuerpos y la escucha misma en el orden de los sistemas normativos de las políticas sexuales, raciales y de clase. (El trabajo de Fiol-Matta me recordaba una conocida escena primaria: la entrada de Elsa Soares, la cantante de los morros negros y mulatos de Río de Janeiro, al medio televisivo en el Brasil, así como el reciente impacto de la Sista y de Tego Calderón en el reguetón puertorriqueño en contraste con el boom mediático de Calle 13). El goce es una categoría compleja, irreducible a los “bienes” culturales del placer.

El sobresalto acústico de la filosofía contemporánea, en algunos trabajos notables de autores europeos como Lacoue-Labarthe (*Musica Ficta*), J-L Nancy o Sloterdijk registra tanto la disolución del cuerpo “orgánico” de la filosofía contemporánea como el regreso, a veces irreflexivo y un tanto mistificado, a la búsqueda de un excedente físico, base o fundamento sensorial-afectivo del pensamiento. Los tres autores mencionados heredan la prioridad nietzscheana de la música como una expresión inmediata de la voluntad. Avital Ronell deconstruye ese sistema de prioridades en “La partitura de la finitud” (en este número) donde discute, ante el discurso mixto y “contaminado” de la ópera, la dificultad que confronta cualquier intento de esencializar la música. La filosofía contemporánea vuelve al oído y le adjudica a la música frecuentemente poderes especiales en la búsqueda de un excedente de

²⁷ Juan Carlos Heredia. *La máquina de la salsa. Tránsitos del sabor*, San Juan, Ediciones Vértigo, 2005.

la significación que acaso podría garantizarle todavía hoy al pensamiento contemporáneo una salida de la “anestesia o apatía filosófica”, de acuerdo a las palabras de Jean-Luc Nancy en su sorprendente metafísica de la escucha, impulsada por “la escucha del Otro sentido”, ante el cual el filósofo sin mucho disimulo compromete una ambigua, pero explícita “fidelidad”²⁸. Ante el peligro de la aniquilación nihilista, la filosofía (al menos entre los herederos de Nietzsche) se refugia en la música, donde la condición sonora parecería portar en sí misma un soplo primario capaz de facilitar la suspensión de “la primacía del lenguaje y la significación que permanece dependiente de toda una prevalencia onto-teológica” (Nancy). El excedente posibilitaría así el reencuentro del pensamiento y el cuerpo (o la voluntad, la fuente volitiva, como quería Nietzsche).

²⁸ Jean-Luc Nancy, *A la escucha*.

En efecto, es notable el entusiasmo que estimula el giro acústico, tras años de dominio del amor por la escritura. Muchos de los trabajos en la línea del entusiasmo acústico remiten de algún modo a un antecedente clave para nosotros mismos: el influyente capítulo sobre el *ritornelo* o el refrán y los territorios acústicos en *Mil mesetas*, complementados, a su vez, por los trabajos de curso de Deleuze reunidos bajo el título de *Derrames*²⁹. Allí Deleuze no escamotea, ni por un segundo, el potencial fascista, reterritorializador, del disciplinamiento sonoro, problemática que podría estudiarse bien, por ejemplo, en la militarización del ritmo y en las poderosas máquinas religiosas que se apoderan de la conexión afectivo-corporal en comunidades muy jerárquicas establecidas en torno al canto o los ritmos del tambor.

²⁹ Deleuze y Guattari, “Del ritornelo”, *Mil mesetas*, op. cit.; y G. Deleuze, *Derrames*, Buenos Aires, Cactus, 2006.

En este sentido, merece atención la dimensión didáctica de la escena acústica para dar cuenta de los regímenes de disciplinamiento y sometimiento de la escucha, como insiste Wisnik en su ensayo sobre “Getúlio Da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”³⁰. Precisamente por la dimensión acústica donde se inscribe afectivamente el cuerpo de la política y la creencia, la escucha es continuamente sometida a intervenciones y controles, no sólo en las escuelas sino en zonas cada vez más extensas de la vida diaria bombardeadas por la saturación audiovisual de los medios. Esto lo supo muy bien el compositor modernista Heitor Villa-Lobos cuyos programas didácticos de solfeo estuvieron vigentes hasta mucho después de la caída del Estado Novo en el Brasil (véase también la entrevista a Wisnik en este número así como su breve ensayo sobre música y política aquí traducido). El estudio de las líneas de fuerza que ordenan o fracturan el campo acústico permite

³⁰ J.M. Wisnik, “Getúlio de paixão o caerense) (Villa-Lobos e o Estado Novo)”, *Música*, São Paulo, Editorial Brasiliense, 1983.

problematizar la ambivalente tendencia de la filosofía a idealizar y a esencializar la “prediscursividad” sonora, contracara del reconocimiento del poder de la escucha por sus efectos posibles en las zonas subliminales del afecto y la encarnación afectiva de la identificación política.

Sloterdijk escribe recientemente: “En los últimos años el oído ha pasado a ser un tema filosófico, como si este hijastro de la teoría del conocimiento hubiera podido interesar a la vez a una multitud de padres adoptivos”³¹. Tal parece haber sido del caso del paradigma occidental, porque en otras partes –precisamente en las zonas subyugadas por la división social del trabajo y la colonización– el oído ha ocupado un lugar prominente en la producción del saber desde hace mucho tiempo. Conviene recordar y enfatizar, como nos recuerda Arnaldo Valero en su ensayo para *Papel Máquina*, la atención a la escucha en los trabajos caribeños de Fernando Ortiz, K. Brathwaite, o E. Glissant, para dar sólo tres ejemplos de aproximaciones al colonialismo y a la criollización³² (o transculturación) que por varias décadas han puesto de relieve la heterogeneidad sensorial del cuerpo y los posicionamientos instituidos de los saberes subyugados. Ciertamente es, al mismo tiempo, que ese gran legado del discurso caribeño, asimilado por la academia e institucionalizado o cristalizado en fórmulas disciplinarias (literarias, filosóficas, antropológicas, etc), parece conducir a un nuevo fundamentalismo. Desemboca en cierto fetichismo del ritmo muy notable, por ejemplo, en las obras de dos influyentes caribeños contemporáneos: Antonio Benítez Rojo, Ángel Quintero Rivera (ambos bastante inspirados en algún momento por la polifonía bajtiniana)³³. El fetiche del ritmo invierte al desprecio que al menos desde Platón la filosofía occidental expresó contra las culturas llamadas primitivas. A la complejidad del ritmo (en tanto herencia afrocaribeña) se le opone habitualmente al desarrollo de la melodía (blanca). El ritmo es dominante en la música popular (bailable) mientras que la melodía domina en las funciones más reflexivas de la música llamada culta. No cabe duda que el ritmo y la melodía son categorías que inscriben y describen los ejes o patrones de la estructuración musical. Si bien la práctica es inseparable de esas funciones metadiscursivas, la música revela operaciones muy complejas, irreducibles a la fórmula binaria. Por ejemplo, la tendencia a esencializar la “síncope” (concepto originalmente peyorativo que indicaba un desvío o violación de la pauta de los patrones de una supuesta regularidad del tiempo occidental) ignora la elaboración del ritmo “irregular” en la propia música “cultura” europea. El esquema dualista

³¹ Peter Sloterdijk, p. 285.

³² Edouard Glissant, *Caribbean Discourse. Selected Essays*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1989. Edward K. Brathwaite, *Contradictory Omens: Cultural Diversity and Integration in The Caribbean*, Mona, Jamaica, Savacon, 1974.

³³ Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna*, San Juan, Plaza Mayor, 2009. Ángel Quintero y Rivera, *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*, México, Siglo XXI, 2005. Ver también el importante libro de Juan Otero Gabarís, *Nación y ritmo. “Descargas” desde El Caribe*, San Juan, Ediciones Callejón, 2000.

nos impide también comprender la función clave de la melodía entre las formas cultivadas por los sujetos coloniales o subyugados, como lo son las escalas y acompañamientos melódicos del *blues* y su relación con los *gospels* en el contexto de los tiempos de la explotación de las plantaciones esclavistas. Se puede incluso pensar, para problematizar la tendencia fundamentalista del discurso caribeño actual, que la historia y la evolución reciente de la conga (como instrumento o tecné cultural) en la obra de percusionistas como Tata Güines o Francisco Aguabella y sobre todo en los repiques más recientes de las cinco congas del maestro puertorriqueño Giovanni Hidalgo, registran la interacción entre el acento rítmico y las bases muy rudimentarias de una escala melódica. La conga misma es el lugar de una obvia mediación transcultural entre el metal del anillo industrial, estandarizado, que para modular los tonos aprieta el cuero del chivo o de la vaca a la madera, industrialmente torneada. La conga es efecto de la transformación de una multiplicidad de tambores (locales) durante la era industrial; transformaciones ligadas a la relativa globalización de los tonos y patrones rítmicos que evolucionaron tras la implementación de las nuevas técnicas de diseño fabril de instrumentos que posibilita cierto estándar de los tonos (registrados por la escritura musical), que se suman a la reproducción, la grabación y la distribución radial en la década del 1920, cuando a su vez los medios de transporte facilitaron definitivamente los viajes translocales y transnacionales de los músicos estableciendo nuevos espacios sonoros. La conga es un instrumento viajero: se traslada entre las Islas y Nueva York, y se introduce pronto en las zonas acústicas metropolitanas (como en la “rhumba” de Gershwin en el 1936 o con entrada de Chano Pozo y luego de Mongo Santamaría a la orquesta de D. Gillespie en los años 1940), antes de regresar luego a África materna, y ponerse tan de moda tras el contacto renovado con Cuba durante las guerras africanas, por un lado, y por otro, tras la visita de la *Fania All Stars* de NY a Zaire en una serie de conciertos salseros magistralmente documentados por Leon Gast, el director de *When We Were Kings* (1996), sobre la histórica pelea de box de Ali y Foreman en el Congo, acontecimiento que convocó músicos de la gran diáspora, tan variados como James Brown y Celia Cruz, y otros provenientes de las dos costas del Atlántico, que tuvo una gran relevancia para los movimientos culturales pan-africanos de la época. Antes de viajar al Congo para filmar el documental sobre la pelea de box y sobre los músicos de todo el mundo que se reunieron en el Congo, Leon

Gast había hecho un film sobre los primeros conciertos que masificaron la salsa en NY y Puerto Rico: *Our Latin Thing* (1972), una película producida de modo relativamente independiente por los nuevos (y aún pequeños) empresarios de la salsa en Nueva York: Jerry Masucci, Johnny Pacheco y Larry Harlow. El documental, de gran impacto cuando salió a comienzos de los años 1970, da buenos indicios del carácter empresarial de la llamada “música tropical”, como la llama Quintero Rivera, utilizando sintomáticamente la clasificación “universalizadora” del mercado musical en su valioso libro sobre la salsa. La salsa es, de hecho, un fenómeno espectacular, inseparable de los medios y de un emergente mercado “étnico”, como sugiere con perspicacia *Our Latin Thing* bastante antes del boom “multicultural” de fines de los años 1980. La salsa podrá ser muy compleja, por supuesto, pero no cabe duda de que es un efecto de la espectacularidad mediática (y de los primeros conciertos masivos) de orientación mercantil. La “tragedia” de Héctor Lavoe frecuentemente se escenifica en sus canciones como el paso de formas del canto y la improvisación del barrio a las formas masificadas de la televisión y de conciertos masivos. De ahí la doble ironía del filme *El cantante* (2006): imposible captar, en estilo hollywoodense, el drama de la asimilación de la voz de Lavoe al mercado mediante una forma tan mercantil del melodrama como el que adapta Jennifer López en su producción. Algo similar ocurrió con los excesos de La Lupe ante las cámaras. Llamarla “camp”, como hizo Susan Sontag (en *Against Interpretation*³⁴), era pasar por alto la lucha de estas figuras durante su lenta y en muchos casos destructiva asimilación por los medios. La sutura ideológica del discurso caribeñista –puntualizado, en el caso de Quintero Rivera y muchos otros, por el tipo de neopopulismo muy común en el campo de los llamados estudios culturales– tienden a silenciar o a estereotipar tanto la dimensión subjetiva de estas historias como la dimensión económica y colonial del goce y de los ritmos de esa contribución puertorriqueña y caribeña al mundo contemporáneo. Por eso nos parece tan valioso el ensayo de Fiol Matta sobre Myrta Silva incluido en este número.

En cuanto a la tendencia del discurso caribeñista a esencializar la función de la percusión, vale la pena recordar, aunque sea muy de pasada, la historia del piano como tecné de mediación: gran invento europeo que produce un plano nuevo de interacción mixta entre las cuerdas y el golpe rítmico de la percusión. Por eso cuando John Cage “prepara” un piano en la década del cuarenta, pone a sonar las piezas

³⁴ Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, London, Modern Classics, 2009.

dislocadas con un raro timbre contramétrico que por ratos resuena como una breve alusión afrocubana, como si al desarmarse o desmontarse, el instrumento fuera capaz de liberar una reprimida historia percusiva “atonal”. En cambio, Chick Corea explora el reverso: frecuentemente interviene directamente, con la mano, entre las cuerdas de su rojizo piano abierto y puntualiza unas notas un poco tenues y graves, sobre las tensas cuerdas del piano, las cuerdas sobre las que (luego) operan los golpes percusivos de las teclas. Tal vez no sea necesario enfatizar demasiado el estilo percusivo de dos de los maestros principales del piano contemporáneo, Chucho Valdés y el propio Armando Chick Corea. El caso del tercero, Gonzalo Rubalcaba, es todavía más extremo: Rubalcaba se entrenó primero como percusionista y tocó las congas antes de pasar al piano. Entonces, digamos, para resumir la crítica del fonocentrismo caribeñista: la oposición esencializada entre el ritmo y la melodía reinscribe un estereotipo de origen europeo que merece más atención crítica. Pareciera que el estereotipo –el fetichismo del ritmo– condensa una lógica suplementaria del discurso caribeñista contemporáneo, heredera seguramente de aquellos influyentes experimentos de los poetas negristas y de los modernistas brasileños, esencializadores de la síntesis “mulata”.

Amadeo Roldán –uno de los primeros compositores vanguardistas latinoamericanos que intentó explorar la compleja interacción entre la llamada música culta y popular– musicalizó los *Motivos de son*, la poesía “mulata” de Nicolás Guillén un par de años después de la publicación del poemario fundador en 1932. Amadeo Roldán –quien murió demasiado joven– fue un colaborador cercano de Carpentier de *Los pasos perdidos* (1952) y del *Concierto barroco* (1974); fue sin duda alguna uno de los destinatarios implícitos de *La música en Cuba* (1946); esa “ficción” histórica que –con el *Ensayo sobre música brasileira* (1928) de Mario de Andrade– registra el punto de arranque de la historia y la musicología latinoamericana. Amadeo Roldán musicalizó los *Motivos de son* de Guillén, legándonos una temprana “deconstrucción” lírica, profundamente disonante, de los poemas mulatos. Mediante los contrapuntos de una acentuada y paródica disonancia entre la voz operática femenina y el repique contramétrico de los bongoes, Amadeo Roldán produjo un formidable comentario sobre la discordancia y los contratiempos –la multiplicidad de los ritmos caribeños– irreducible a ninguna de las proliferantes ideologías sintetizadoras del mestizaje. El mestizaje y las mitologías de la

superación de la fractura racial, en países como Cuba, Puerto Rico o el Brasil, conforman una ideología que frecuentemente recurre al “excedente” musical –al fetiche del “polirritmo” –para apoyar su lógica suplementaria. (Como dijo alguna vez Manuel Ramos Otero: “Aquí se somos todos negros”). Tema aparte es el “elogio de la creolité” (o mulatidad) en contextos coloniales donde opresión racial dividió el mundo entre negros, blancos, rojos y amarillos y azules. Nuestra crítica se refiere específicamente a discursos producidos en los lugares donde ha operado una poderosa mitología de la fusión, el mestizaje y de la supuesta “democracia racial”.

No cabe duda que la ideología de la síntesis mulata sobrevive hoy con una fuerza singular. Reemerge particularmente durante los momentos de fractura racial. Nótese, por ejemplo, el énfasis con que Caetano Veloso defiende la cualidad mulata del Brasil en varias canciones recientes (una incluso sobre Obama). Estas canciones posiblemente polemizan contra los emergentes movimientos afrobrasileiros, sobre todo oriundos del Nordeste y de Bahía (de donde Veloso es nativo). Muy críticos de cualquier intento de visitar el peso de Gilberto Freyre y las ideologías de la armonía racial, los movimientos afrobrasileños se organizan en las nuevas “esferas públicas” locales que se producen frecuentemente en torno de la música, según observa lúcidamente Idelber Avelar en su trabajo (incluido aquí) sobre el “mangue beat”, el ritmo del manglar de Pernambuco. No hay que dudar el peso que las posiciones de esos movimientos ha tenido en la elaboración del tipo de políticas de “acción afirmativa” lanzadas por Lula y el PT en la década pasada.

Tanto Wisnik y como Avelar se refieren en sus trabajos a la crisis de la “canción” y de la figura del canta-autor, una figura intelectual encargada históricamente, desde fines de siglo XIX en el Brasil, de fomentar la mediación letrado-musical que había sido tan importante en las variaciones del modelo de lo “nacional-popular”. La “nueva canción” latinoamericana bien puede considerarse parte de esa historia. Esto ayuda a comprender el tono defensivo de la “síntesis mulata” brasileña propuesta por un cantautor del relieve y la presencia de Caetano Veloso. Ocurre algo similar en la nueva defensa de la samba en la obra del importante antropólogo brasileño, Hermano Vianna, que algunos reseñistas como João Camillo Penna³⁵, han identificado con la renovación del modelo del mestizaje racial y cultural (en la línea de *Sobrados y mucambos* de Gilberto Freyre, 1936) de varios intelectuales que

³⁵ João Camillo Penna, “O encontro e a festa”, *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, 4/5: *Literatura e canção*, São Paulo, Editora 34, 2003.

responden (o se resisten) a las políticas “preferenciales” del PT que intentan corregir algunos de los defectos institucionales ligados al racismo histórico y vigente. Para tener una mejor idea del impacto de esta coyuntura política de guerra cultural racial en la discusión musical, recordemos que Hermano Vianna había sido uno de los primeros –si no el primer antropólogo universitario– que le prestó atención seria a nuevas músicas populares como el *funck* vernáculo de los morros de Río de Janeiro, muy influenciada por la música negra norteamericana que competía desde los años 70 y 80 con el samba, limitando su lugar hegemónico³⁶.

De hecho, algunos de los planteamientos de más recientes de Wisnik sobre el fútbol y la música como el lugar de la “ambivalencia” brasileña intervienen en la discusión sobre el paradigma del mestizaje, tan cuestionado hoy, no sólo en Bahía o en Pernambuco, sino también en La Habana, donde una nueva generación de jóvenes intelectuales negros orienta un nuevo debate bastante intenso sobre el mito de la superación del racismo y la culturalización del problema racial precisamente mediante el tropo de la “síntesis” mulata heredada en parte de la poesía y los discursos de Guillén; es decir, esa zona del discurso caribeñista que desemboca recientemente en la obra central de Angel Quintero Rivera³⁷.

La música caribeña provee innumerables ejemplos de multiplicidades sonoras que no implican modelo alguno de síntesis. Lo más binario que tiene esta música son los dos cueros del bongó, cuyos repiques, propiamente hablando, no sintetizan nada. De hecho, lo interesante de la música para la discusión de la multiplicidad es que su relación vital con la cultura opera en planos de duración donde las notas y las singularidades contiguas no coinciden nunca en la forma sintética del tercero, incluso en el caso de la armonía. ¿Cómo pensar la multiplicidad extrema de la fusión en tanto instancia de “mestizaje”, incluso, por ejemplo, en el caso de esa gran creación de temporalidades múltiples llamada *Irakere*. Palo, Congo, Schönberg, rumba, son, contrapuntos de Bach, Rock, R&B, en la máquina caribeñizada del jazz. En un histórico concierto de *Irakere* en el Carlos Marx, donde el grupo dirigido por Chucho Valdez interpreta el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo (y de Gil Evans/Miles Davis) con el acompañamiento de Leo Brouwer en la guitarra, confirma la práctica *no-sintética* de cruce entre la música culta y la música popular que orienta la historia cubana al menos desde los villancicos barrocos de Esteban Salas en la Catedral de Santiago. El primer cuento

³⁶ No por casualidad, en un ensayo algo programático que contribuyó bastante, en el latinoamericanismo de los EEUU, a fomentar el gesto desjerarquizador de los estudios culturales, George Yúdice cifró una transformación fundamental en la cultura popular de aquellos años mediante la referencia a Vianna y a la crisis de la samba como género de la música nacional. El regreso de Vianna a la samba y a Freyre es más reciente. Yúdice: *The Expediency of Culture. Uses of Culture in the Global Era*, Duke: University Press, 2003. Véase sobre la samba el libro reciente de Florencia Garramuño, *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

³⁷ Ángel Quintero y Rivera, *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical* (1998).

que escribió Carpentier, “Oficio de tinieblas” (1944) cuenta la historia de la coexistencia de planos acústicos no sintetizables (el *Réquiem* de Mozart con una comparsa callejera); sonoridades no necesariamente en armonía, aunque sí abiertas al contacto de la porosidad de los espacios y las instituciones. No que la porosidad siempre fuera deseada o aceptable por los intelectuales o los músicos letrados o eruditos. En “Oficio de tinieblas”, por ejemplo, el mismo Carpentier ubica la porosidad sonora de la música en el contexto urbano, santiaguero y caribeño, de una mortal epidemia del cólera: como si la porosidad estuviera allí ligada a la fuerza destructiva del contagio. Algo paralelo ocurre con la relación entre el baile de máscaras y la epidemia del cólera en una de las primeras novelas cubanas, *El cólera en La Habana* (1833) de Z. González del Valle. Luego, los primeros capítulos de Cecilia Valdés, sobre el popular baile de “cuna”, vuelve a la retórica bastante fóbica de la interacción racial en el lugar del baile y de la porosidad acústica. En cualquier caso, la condición de la porosidad entre diversas tradiciones sonoras y culturales, conduce frecuentemente, no meramente, a la confluencia polirrítmica, sino a la disonancia sobre la que brillantemente reflexiona el guitarrista cubano Leo Brouwer, fundador del Grupo de Experimentación Sonora del Icaic (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica) y uno de los grandes compositores contemporáneos del mundo, en varios de sus escritos incluidos en *La música, lo cubano y la innovación* (1989)³⁸.

El fonocentrismo del discurso caribeñista le suma al fetichismo del ritmo otra dimensión muy notable: el tópico de la “oralidad”, La oralidad es sin duda un aspecto central del sobresalto acústico. Sin embargo, sus exégetas muchas veces incurren en una inconsiderada sospecha contra la letra, *sobre todo entre los letrados mismos*. La sospecha contra la cultura letrada fundamenta todavía hoy día la reflexión cultural en zonas claves del pensamiento latinoamericanista, luego de su elaboración muy productiva en obra de Ángel Rama y Antonio Cándido en los años 70 (y en la narrativa de los grandes antecedentes de Arguedas, Rulfo y Guimarães Rosa) hasta su culminación más reciente en los trabajos decisivos de Antonio Cornejo Polar y Martin Lienhard³⁹. Nada más alejado del permanente compromiso de Brathwaite, Glissant, Fred Moten o el mismo Fernando Ortiz con la investigación y la experimentación con la multiplicidad verbal que el tipo de fundamentalismo que intenta reducir la fuerza sonora (que recorre y apoya los saberes subyugados) a los contenidos prefabricados de una “oralidad” pura o primaria.

³⁸ Leo Brauwer, *La música, lo cubano y la innovación*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1989.

³⁹ A. Cornejo Polar *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Editorial Horizonte, 1994; y Martin Lienhard, *La voz y su huella*, La Habana, Casa de las Américas, 1990.

¿Cómo impedir la captura de la escucha que opera en las idealizaciones de la oralidad, de tanta acogida hace un par de décadas en los Estados Unidos tras la influencia de los trabajos de Walter Ong, de Michel De Certeau o de los herederos europeos (y no europeos) de M. Bajtin? El propio Benjamin sugirió el proyecto de una historia política de la percepción, que si bien se encontraba aún muy centrada en el registro óptico, comenzaba –acaso por su contacto con la filosofía de Bergson– a prestar más atención a la maleabilidad histórica del cuerpo y del “aparato” sensorial. Su reflexión sobre la lírica moderna y el shock urbano en la poesía de Baudelaire remite explícitamente a varias fuentes teóricas como, por ejemplo, a los escritos freudianos sobre el tipo de distrofia sensorial causada por el trauma y la “neurosis de guerra”; registra también la influencia mayor de las agudas observaciones de Georg Simmel⁴⁰ sobre el impacto del exceso del estímulo de la actividad urbana en los “fundamentos sensoriales de la vida mental” y el vocabulario bergsonianos sobre la percepción del cambio. A Benjamin le interesaba llevar las lecciones de Simmel a una zona nueva: le interesaba entender los cambios profundos que sufría la experiencia estética bajo la transformación del nervio sensorial, el cuerpo mismo, impactado por los veloces cambios tecnológicos que desembocan en aquella compleja época que Gramsci bautizaría con el nombre del *fordismo*. Se trata de la era de la producción en masa y de los grandes inventos legados por la revolución científico-tecnológica del último cuarto del siglo anterior, productora de innovaciones dramáticas en el transporte y los medios de comunicación, en la imprenta y en la fotografía, a los que siguió el invento del cine, el fonógrafo y la grabadora que tuvieron luego circulación y uso masiva durante la implementación del tiempo taylorizado, administrado, del trabajo en la producción fordista. El texto clave de Benjamin sobre la reproductibilidad técnica y la crisis del aura intentaba explicar, entre otras cosas, cómo la fotografía y el cine contribuían a crear una nueva zona de visibilidad; según Benjamin, por primera vez era posible registrar y analizar con precisión el dinamismo y el movimiento, corolario de la aceleración de la percepción óptica y aumento de la capacidad para asimilar ópticamente la abundancia de información que ahora bien podía procesar el ojo de un cuerpo habituado al cine, un cuerpo capaz de percibir aquellas minucias de la vida cuyo análisis le había sido reservado al especialista, como en el caso del desliz o de los actos fallidos, los mínimos gestos sintomáticos tan obvios en el cine, y hasta entonces reservados a la escucha

⁴⁰ Georg Simmel, “Metrópolis y vida mental”, *La soledad del hombre moderna*, Caracas, Monte Ávila, 1985.

del diván. El cine somete el inconsciente de la modernidad tardía al escrutinio analítico del nuevo ojo transformado por los medios. El cine sin duda contribuyó a formar la nueva sensibilidad, o a desfigurarla, mediante la experimentación, como en el ejemplo del ojo cortado de Buñuel y Dalí en *Un chien andalou* (1928); instituyó un cuerpo nuevo cuya sensibilidad se habituaba al tiempo segmentado de la producción en serie y la temporalidad fordista y a sus múltiples problematizaciones.

Curiosamente, en aquel trabajo fundamental sobre la reproducción técnica, Benjamin no elabora una hipótesis sobre la radio (aunque escribió bastante para la radio), tema al que Adorno, en cambio, dedicaría varios trabajos muy reveladores, de tono apocalíptico, durante su estadía en Nueva York. Adorno no toleraba la reproducción fonográfica de la música (i.e. música culta): pensaba que las tecnologías nuevas degradaban la escucha. En sus textos sobre la grabación musical sinfónica o en sus múltiples reflexiones sobre la radio, Adorno curiosamente apropia el vocabulario del ensayo polémico de Benjamin sobre la reproducción técnica y la “crisis del aura”, pero sólo para insistir en la “degradación” acarreada por la emergente industria musical de los años 1920 y 30⁴¹. Adorno no encara la dimensión democratizadora que Benjamin reconoce en aquellos mismos procesos de tecnificación y reproducción; procesos profundamente contradictorios, pues causaban, al mismo tiempo, la crisis del aura, es decir, la disolución de una experiencia de la belleza definida por la excepcionalidad de la obra artística, pero a la vez garantizaba el surgimiento de nuevos tipos de creadores (en la prensa) y de un público más activo. La crisis del “aura” es concomitante a la democratización del arte mediante la reproducción⁴². Adorno, en cambio, no solamente postula una tajante defensa de la excepcionalidad artística, sino que por momentos parece sugerir, por ejemplo, en su acercamiento a la ópera inconclusa de Schönberg, *Moisés y Aaron*, que en su forma más elevada (y por lo tanto genuina o auténtica) la experiencia musical evoca frustrada o trágicamente la experiencia de lo sagrado⁴³. Es el tema que elabora Lacoue-Labarthe en el breve fragmento sobre Adorno en *Musica Ficta*.

Hasta el momento de la sorpresa en Marsella, donde “la impresión acústica borrona todas las demás”, las reflexiones de Benjamin sobre la percepción se habían mantenido bastante reducidas a la cuestión del medio óptico. Tal vez no sea por una simple casualidad que fue durante su estadía en Marsella —no en París ni en Berlín— cuan-

⁴¹ T. Adorno, *Essays on Music*, Berkeley, California Press, 2002.

⁴² W. Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Obras*, op. cit.

⁴³ T. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, en *Obra completa*, op. cit.

do Benjamin descubre la contemporaneidad de la *moderna música negra*. Allí en Marsella, a pesar de la resistencia del sujeto, el cuerpo marca el ritmo del jazz con los pies, a contratiempo de la “buena educación” y a pesar de la “disputa interna” instigada por los forcejeos de un debilitado súper ego escolar kantiano o adorniano.

Tampoco habrá que aislar el sobresalto que le produce al filósofo la escucha del jazz en Marsella de una ambivalencia irreducible, ligada pronto a la cuestión de la lengua nacional. Citemos nuevamente el texto, para enfatizar ahora cómo se produce un parapeto intelectual que mitiga la excentricidad del sobresalto, el riesgo de la fuga radical:

Hubo momentos en los que la intensidad de las impresiones acústicas eliminaba todas las demás. Sobre todo, en el pequeño bar todo desapareció de repente en un ruido no de calles, sino de voces. Y en ese ruido de voces, lo más peculiar era que, de todas todas, sonaba a dialecto. Diríamos que de pronto me pareció que los marseleses no hablasen francés suficientemente bien. Se habían parado en el grado dialectal (Walter Benjamin, *Haschisch*, Madrid, Taurus, 1974, p. 35) .

La reterritorialización del sujeto tras la escucha inicial que lo había llevado a marcar el ritmo con el pie “involuntariamente” y en contra de su educación, produce al final de la cita la necesidad del sujeto de reubicarse en el privilegio óptico. Conduce nuevamente a distancia intelectual del que observa y escucha de lejos. Pero antes de volver allí el oído pasa por ese alboroto de voces cuyo sentido el sujeto no es capaz de descifrar. Ante el alboroto, Benjamin (!quien debe haber tenido un fuerte acento alemán!) cree reconocer un “dialecto” marseles. Menciona la variación de la cadencia vernácula pero sólo para afirmar inmediatamente la jerarquía del francés nacional. Sería ocioso trazar aquí la larga historia de la ilustrada guerra francesa contra el patois y los dialectos, historia ya muy bien escrita por R. Balibar, Dominique Laporte, el propio De Certeau, entre muchos otros. Esa historia, tomada muy en cuenta por Deleuze y Guattari en sus brillantes páginas sobre la máquina estatal y la gramática, remite también las observaciones claves de N. Poulantzas sobre la importancia de la escritura para la territorialización estatal de las naciones modernas⁴⁴. Digamos, para concluir, que los debates sobre el privilegio del esquema óptico (y el amor por la escritura) nos llevan hoy a reconocer el peso poderoso y a veces saturado del orden acústico en las geografías sonoras. Tales órde-

⁴⁴ René Balibar Dominique Laporte. *La Français National. Politique et pratique de la langue nationales sous la Révolution Française*, París, Hachette, 1974; Michel de Certeau, Dominique Julia y Jacques Revel,

nes son claramente irreducibles a la cuestión de la “oralidad” pre-letrada. Son en cambio órdenes mixtos, transitados por la complejidad de la historia del capital, por las transformaciones tecnológicas, así como por las pugnas encarnadas y descarnadas de los cuerpos que se liberan de los esquemas heredados de la programación sensorial.

Una política de la lengua. La revolución francesa y las lenguas locales: la encuesta Gregorio, México: Universidad Iberoamericana, 2008; N. Poulantzas, *Estado, poder y socialismo*, México: Siglo XXI, 1979.