



Gustavo Celedón
Filosofía y experimentación sonora
Santiago, Metales Pesados, 2023, 373 pp.

Francisco Vega

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación - UMCE
francisco.vega@umce.cl

El grado cero de la escucha. Elementos de una acústica materialista

Prestar oído, ser todo oídos... en locuciones como estas, que reclaman una escucha en cierto sentido dislocada, se podrían oír, al horadar sus resonancias, tres cuestiones decisivas de *Filosofía y experimentación sonora*, el libro de Gustavo Celedón que nos convoca a desplegar una nueva potencia auditiva.

La experimentación sonora, este sería un primer motivo anudado a esa fuerza, no constituiría un objeto para la filosofía, pues, de suponerlo así, ella se terminaría reconociendo como incapaz de verse conmovida por aquello que activan las transformaciones sonoras. En otros términos, se terminaría reconociendo sorda, cerrada a esa experiencia que Celedón entenderá, con Derrida, como el trabajo de *timpanización de la filosofía*, esto desde el momento en que las experimentaciones sonoras se verían inhabilitadas de rasgar los automatismos con los que el concepto busca (auto)reconocerse. Imposibilitado de reflexionar sobre su configuración más honda, el discurso filosófico tradicional no tendría oído para la experimentación sonora porque esta terminaría revelándole, como un zumbido irrecusable, sus zonas de mayor incertidumbre.

Al timpanizar su escucha, al *escucharse escuchar*, la filosofía culminaría encontrando un núcleo de resistencia, un residuo que conmocionaría sus enquistadas pretensiones. Si en *República III* Platón se ve requerido de pensar la regulación social mediante una delimitación normativa previa de la experiencia auditiva, esto es así porque la

construcción filosófica de la *politeia* podría extraviarse a través de la estimulación de esa parte del ser humano, *cordial*, que se irradia resonando como un contagio. Si, por otra parte, pesquisando otros antecedentes de la historia de «esa» escucha, Hegel puede atribuir al sonido –situando a la música como arte subjetivo y antecedente de la poesía– un «carácter errante» que «debe ser fijado» a partir de la «uniformidad en la periodicidad» –términos referidos en las *Lecciones de Estética* (449)– ese paso es exigido porque el resto que expresa el sonido como pura vibración, siguiendo a Celedón (51), puede obturar el pasaje hacia la idealidad subjetiva.¹

Intentando desbaratar esa modalidad de escucha, el estudio podrá en último término complicar la pretensión hegeliana que –comprendiendo al oído como el más teórico de los sentidos– determina a la música como arte de la interioridad abstracta, y, desde esa égida, invirtiendo a Hegel, convocarnos a pensar no el carácter teórico de la música, sino *el carácter sonoro de la filosofía*, al mismo tiempo que resituar dicho estatuto no en la interioridad de la autoafección, sino en la materialidad del cuerpo que vibra.

Estas consideraciones serán esenciales para pensar un segundo motivo resonante de *Filosofía y experimentación sonora*, a saber, que en el proceso de desajuste de la escucha, a partir de la apertura que suponen las innovaciones sonoras, no solo la filosofía se ve compelida a escucharse, sino que nos vemos (nos escuchamos) exigidos de activar una experimentación subjetiva, una experimentación solicitada por dos exigencias: por una parte, transgredir ese ámbito de la subjetividad, guiados por un fuera de sí o un pliegue que clausura cualquier intento de reapropiación identitaria; en segundo lugar, operar esa experimentación conmocionando las distinciones sensoriales tradicionales, desbaratando la escisión entre sentidos teóricos y no teóricos y, por ello, disputando *materialmente*, como un arte de sí, nuevas recomposiciones de sentidos, una nueva organología (Stiegler) más allá del ocularcentrismo que ha devenido núcleo cardinal de todo saber-hacer. En sus diferentes resonancias, esa experimentación ensayada en el libro es también una exhortación a la emergencia de un auditor emancipado que incida en la conformación de un nuevo campo reflexivo, más allá del «giro pictorial» (Mitchell) que ha movilizadо hegemonícamente los ejercicios transdisciplinares de la fenomenología, la estética o los estudios mediales.

En la serie de indagatorias que encadena *Filosofía y experimentación sonora* para efectuar ese experimento, y en lo que constituye un tercer núcleo de intensidad del estudio, son convocados como interlocutores principalmente tres enfoques filosóficos, y decimos expresamente interlocutores pues no serán interrogados a la manera de fundamentos sobre los cuales se apoyarían deductivamente hipótesis *sobre* el sonido; se trata de interlocutores porque se tratará más bien de evaluar cómo el oído que, *sotto*

1 Desde al menos una de sus aristas, *Filosofía y experimentación sonora* permite extender ese carácter regulatorio de la experiencia auditiva incluso al tratamiento musical ofrecido por Th. W. Adorno, quien inicia su *Filosofía de la nueva música* cifrando su propósito en indagar «cómo ciertos cambios antropológicos de la sociedad estandarizada se extienden hasta la estructura de la audición musical» (5; traducción propia). Esa arista sugerida en el libro guarda relación con la puesta en cuestión de la polaridad entre sociedad de masas y alta cultura.

voce, es sugerido en esos enfoques entra en tensión con la emancipación material del sonido que han desbrozado los experimentos sonoros.

En Badiou encontrará el ensayo un primer interlocutor, guiando la escucha principalmente a través del siguiente motivo: los experimentos sonoros contemporáneos suponen una suerte de *política del balbuceo* que cortocircuita aquello que resulta perceptiblemente esperable, vale decir, como una disonancia respecto a la armonía de la lengua y, por tanto, del Estado, aserto este que permite atribuirles el estatuto de *acontecimiento*. Y esa específica escucha será materialista en el sentido de que desnudaría las imposiciones normativas que presuponen una forma de escucha determinada. El caso de J. Cage será aquí particularmente revelador, pues sus operaciones permitirían pensar el silencio como emergencia de sonidos en forma *cruda*, dirá Celedón, sonidos sin consistencia que evidencian que la *presentación acontecimental vibratoria* configura un nuevo reino de lo audible.

Por otro lado, el libro hallará en diversas formulaciones de la meditación de Rancière otra potencia resonante. Con Rancière, en efecto, se delimitará la figura de un *auditor emancipado* como la de alguien que, ensayando un proceso de *desubjetivación*, se ve exigido de iniciar un proceso de *reconfiguración perceptiva* ya que, a través de esa experimentación, debe reformular la criteriología con la cual ausculta su entorno. En el decir de Celedón, «la experimentación sonora de los siglos xx y xxi [constituye] una experiencia a la cual sigue un comportamiento inédito de la percepción a través de la escucha, paralela a una consideración igualmente inédita de los sonidos, y que intenta buscar –pero también introducir– un sonido o un ruido no concebido por el reparto de lo sensible» (202).²

Como un tercer motivo, Celedón invocará la filosofía de Stiegler para argumentar que, si se asume la *individuación* como despliegue de circuitos que permiten la realización libidinal, la experimentación sonora resultará decisiva en tanto constituye una instancia primordial donde pueden verse promovidas nuevas *configuraciones organológicas*, entendiendo bajo esa idea un conjunto inédito de interacciones sociopolíticas. Primordial, en efecto, en la medida en que, si el capitalismo supone una fractura de los vínculos intersubjetivos, la experimentación sonora puede conmocionar esa lógica al generar nuevos enlaces técnico-sensibles.³

A través de la escucha de estos interlocutores, el estudio demarcará su foco de interrogación capital, a saber: que la experimentación sonora remueve la percepción tradicional mediante la emergencia de una nueva dimensión sensible, una que se abre

2 Ese trabajo de desubjetivación está desplegado en el estudio a partir de la evaluación del teatro de Maeterlink, en el cual sería pensable la formación subjetiva sin asociarse a un principio de identificación (Celedón 174).

3 Celedón atisbará una expresión de esta idea en la innovación técnica del gramófono, ya que en él se cristaliza una revolución sensible que posibilita un tipo de escucha inédito, en este caso una que se puede componer. Algo análogo, podríamos añadir, resulta pensable con la música instrumental concreta de Lachenmann a partir de los experimentos de P. Schaeffer. En términos más amplios, esto no solo reclama una meditación sobre la exigencia de transformación musical a partir de la técnica, sino también de la propia filosofía (¿es atribuible a ella la concreción que asume la música?), algo que el libro sugiere al interpretar la obra de J. Attali (*Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*).

desde el momento en que «la materialidad puramente anárquica de los ruidos y los sonidos» hace emerger algo que no era audible, un sedimento que reclama una nueva modalidad de escucha. El sonido, la materialidad del sonido, desanuda la escucha habitual, lo que, con otros términos, será enunciable como *el grado cero de la escucha*, el enclave que vacía los códigos de un objeto musical y deja flotar al sonido en su «pura ocurrencia», en su irreductible materia vibratoria.

Abriendo la escucha a múltiples experimentos sonoros como los de I. Xenakis, G. Bryars, Ch. Marclay, el glitch, el noise, J. Cage, K. Stockhausen, el espectralismo, entre otros, *Filosofía y experimentación sonora* busca oír ese resto material no perceptible que, *más allá de cualquier reapropiación significativa*, más allá de todo intento de decodificación, parece ser la potencia generadora de un oído impensado. Ese residuo pulsa casi la totalidad del estudio, constituyendo el motivo, cordial o melódico, que imanta toda su fuerza y sus cavilaciones fundamentales.

¿Cómo se pensará ese resto imperceptible? Por una parte, entendiendo que músicos como «Beethoven y Haydn [...] introducen [...] rupturas a la idealidad y la belleza que rigen, cada vez la música», el estudio asumirá, no obstante ello, que «no dejan de producir una nueva suerte de cierre» (Celedón 161). Y desde esa premisa, la referida *materialidad anárquica de los sonidos* se asociará entonces a la pesquisa final de unos «sonidos más allá de la restricción significativa» (203). En relación con estos asertos, es ciertamente lícito interrogar en qué medida podría el ruido de la materia vibratoria ser pensado como una fuga pura de la estructura perceptiva (¿no es ya el timbre, de hecho, una microvibración uniforme?). De forma conexas, ¿desde qué lugar de enunciación se podría leer –y, por lo tanto, *atribuirle sentido*– ese presupuesto situado «allende la significación»?⁴

Un momento determinante del libro, en función de este problema que vertebra su desarrollo, es la anécdota referida al encuentro de Cage con Schönberg, en la que el músico estadounidense, luego de escuchar que no podría componer, según Schönberg, por tener necesariamente que encontrar siempre «el muro de la armonía», habría dicho que «pasaría la vida golpeándose la cabeza contra ese muro». Una anécdota elocuente pues, en función de las interrogantes planteadas, permite capitalizar desde otro frente la tensión que moviliza el ensayo, esto es, si lo decisivo de la experimentación sonora es hallable en la erradicación absoluta de todo muro o, por el contrario, si se define por el desplazamiento constante de la percepción de nuevas barreras auditivas. Este límite evanescente parece condensar toda la potencia de *Filosofía y experimentación sonora* en sus múltiples ramificaciones y, al mismo tiempo, cifra la exhortación basal

4 Estas interrogantes suponen otro problema atingente, a saber: el de atribuir la potencia de experimentación a obras contemporáneas que, como el mismo libro señala, son «espiritualistas» (cfr. Celedón 369) y, a la inversa, el de cuestionar la exploración disruptiva de obras «tradicionales». Aunque no forma parte de su arquitectura conceptual (31), este problema podría ser a nuestro juicio iluminado teniendo a la vista la estética de Deleuze, específicamente su lectura del manierismo como «dimensión co-substancial a la pintura» (*Pintura. El concepto de diagrama* 73) o su análisis de la ruptura representacional en Artaud. Específicamente en términos musicales, relevante es la conversación mantenida entre Deleuze y Pinhas en *Derrames* (332 y ss.).

que contiene: el señalamiento de que en el fondo del oído hay una vibración que apenas percibimos, pero que promueve una escucha interminable, una escucha en cuyos pliegues latiría el vértigo de una nueva política.

Referencias

- Adorno, Th. W. *Philosophie der neuen Musik*. Europäische Verlagsanstalt, 1958.
- Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI, 1995.
- Celedón, Gustavo. *Filosofía y experimentación sonora*. Metales Pesados, 2023.
- Deleuze, Gilles. *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Cactus, 2017.
- . *Pintura. El concepto de diagrama*. Cactus, 2021.
- Hegel, G. W. F. *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)*. Abada, 2006.