

# O(N)TOLOGÍA DEL SILENCIO

PEP AHUIR CARDELLS

*Fecha de recepción: 08-03-2018*

*Fecha de aceptación: 12-04-2018*

---

**Resumen:** Este estudio elabora una descripción detallada de la experiencia de la escucha del silencio y de las condiciones para que esta se dé; muestra algunas de las experiencias musicales vinculadas a dicha escucha y da cuenta de los motivos que impulsan a practicarlas. A su vez, hace patente el papel que ha tenido la escucha del silencio en nuestra forma de entender el mundo.

**Abstract:** *The study develops a detailed description of the experience of the listening to silence and the conditions for this are given; It shows some of the musical experiences linked to that listening and reports the motives to practice them. In turn, it makes clear the role played by the listening to silence to our understanding of the world.*

**Palabras clave:** *silencio, otología, escucha-estricta, ausencia, bordón.*

**Key words:** *silence, otology, strict-listening, absence, drone.*

---

Hablaremos del silencio en la música. No nos referimos a lo que suele señalarse en las partituras como *tacet* —el callar, guardar silencio, etc.— sino al completo silencio, lo que normalmente equiparamos a ausencia de sonido. Sin embargo, el completo silencio para el músico no es nunca esa simple negatividad, tiene, por el contrario, una cierta consistencia que lo equipara a la presencia sonora y es, en cierta medida, más autónomo que el sonido. Pensar el silencio desde la música obliga a pensarlo casi como presencia. ¿En qué consiste este hacerse presencia del silencio? ¿A qué se debe? ¿Y qué nos pasa ante esta presencia sin duda enigmática e inquietante? Intentaremos contestar a estas cuestiones desde la música, pensando desde la música, que es igual a decir escuchándola. Sin embargo, para que este estudio no sea solamente del interés del melómano, encauzaremos la reflexión de modo que al terminar nos encontremos en la línea fronteriza que separa lo musical de lo filosófico, donde dejaremos planteada, para el debate, la cuestión de en qué medida el silencio ha participado en la génesis de nuestra forma de entender el mundo.

Me gustaría, antes de entrar en materia, colocar a modo de exergo unas palabras de *El Perseguidor*, un cuento de Cortázar con el que me

siento íntimamente identificado.

Johnny Carter, el saxofonista protagonista del relato, vive con desasosiego su relación con la música. Tiene sentimientos encontrados respecto a la experiencia de la improvisación: por un lado, siente que a través de las improvisaciones de *bebop* tiene acceso a una comprensión de la realidad que de otra forma no le es posible alcanzar, y a su vez, siente la frustración de ser incapaz de retener lo desvelado una vez fuera de la música. Lo único que alcanza a decir de lo acontecido en la experiencia musical es que le da a ver algo: “Yo creo que la música ayuda a comprender [...] Bueno, no a comprender porque la verdad es que no comprendo nada. Lo único que hago es darme cuenta de que hay algo”.<sup>1</sup> Suscribo las palabras de Johnny Carter también en lo que respecta al silencio. Acierto a darme cuenta de que el silencio en la música es una experiencia que me muestra, que me abre, que me deja ver... pero nada más: “lo único que hago es darme cuenta de que hay algo” —como dice Johnny Carter—, y eso a mí también me desasosiega.

Lo cierto es que pensar sobre la experiencia auditiva es una empresa difícil, no hemos de dejar de tener presente que nos enfrentamos a esta dificultad. El lenguaje no cuenta con el vocabulario, ni las metáforas, pero tampoco disponemos de las estructuras y los esquemas de pensamiento adecuados. Esto se debe a que se ha atendido al mundo desde la percepción visual preferentemente. Como consecuencia, el *logos* resultante es un *logos* hipercapacitado para la *visualidad*, pero discapacitado para el decir y el pensar sobre lo olfativo, táctil, gustativo y auditivo. La preponderancia de la *visualidad*, entendiendo a esta como el espacio de mostración en que la imagen sirve de eje vertebrador de un haz heterogéneo de impresiones, marca el límite para una ontología de la música: la mejor descripción de cualquier elemento de la música sigue siendo musical, sigue consistiendo en una vivencia sonora. Llevarlo a palabras es siempre cometer la traición que toda traducción conlleva, en este caso la traición de visualizar la audición, de teorizar la escucha.

Pero aquí no podemos renunciar a las palabras. Debemos intentar decir algo, aunque sea poco, o abandonar la tarea. ¿Cómo hacerlo? Si queremos ser fieles al silencio, solo podemos evitar los prejuicios y los juicios ajenos, abrir bien las orejas, dejar que suene y escucharlo por nosotros mismos. Y al hacerlo, dejar un resquicio para escucharnos escuchándolo, porque lo más cerca que podemos estar de pensar sobre el ser del silencio es pensar sobre su escucha. ¡Si la *visualidad* no nos permite una ontología del silencio, entonces habrá que hacer otología! Por ello, lo advertimos ya, renunciaremos a responder a la pregunta por su esencia, pero, a cambio, nos comprometemos a mostrar cómo lo escuchamos y cuáles son las condiciones para que se dé su escucha.

Ahora bien, para que el silencio se muestre como tal silencio será necesario experimentar una escucha que no remita a nada externo a ella misma, de manera que mantenga el sentido del silencio en la propia

---

<sup>1</sup> JULIO CORTÁZAR, ‘El perseguidor’, *Las armas secretas*, Cátedra, Madrid, 1978, p.146.

auscultación. En el amplio espacio vivencial que nos aporta la música, encontramos algunas experiencias que permiten mejor que otras un abrirse a esta particular escucha —la improvisación, como la que practica Johnny Carter, y especialmente la improvisación libre, sería seguramente el ejemplo más claro—. Nunca se da, sin embargo, sin precariedad; no es tanto un estado de audición que se alcanza, como una aspiración, un deseo —antes un buscar que un encontrar—; está del lado de lo imposible, pero precisamente por eso es radicalmente humana. A este tipo de escucha la llamaremos *escucha-estricta*.

En la *escucha-estricta*, efectivamente, el sonido se da como tal sonido y no como manifestación de algo distinto a él. Si aquello que se da en la escucha convencional es siempre una mostración que responde a la fórmula “sonido-de-algo”, pongamos por ejemplo “sonido-de-locomotora”, aquello que se da en la *escucha-estricta* responde a la misma fórmula, pero ahora eliminando la variable “de-algo” —“de-locomotora” en el ejemplo—, de forma que aquello que acaece en la *escucha-estricta* es sonido y nada más: la pura mostración —sonido— de un ente que no comparece —locomotora—. En consecuencia —fijémonos en la relevancia de esto—, el aparecer en la *escucha-estricta* no tiene posibilidad de esconderse en lo aparecido y, por tanto, coincide en la mostración. Esta *coincidencia otológica* es un rasgo exclusivo y fundamental de la *escucha-estricta* y es el motivo originario del arrastre que el oyente experimenta en la escucha. El sobresalto que nos invade al escuchar un sonido inesperado es la experiencia más clara de esto: en él no se da aún lo aparecido; es todo aparición —en tanto se trata de una aparición en la cual lo aparecido es la propia aparición—.

La *coincidencia otológica* se da como consecuencia de la auscultación del sentido. La escucha convencional, por el contrario, participa de la diferencia ontológica entre el aparecer y lo aparecido en la medida en que soslaya el sonido para ir a su causa, su origen o su significado. Esta última tiende a escapar de sí misma, la otra, de modalidad estricta, se retuerce sobre sí para permanecer en lo ótico. Y, en ese volcar el sentido en el sonido mediante esa torsión de la escucha sobre sí misma va el solicitar al oyente —tenemos que percatarnos de ello— un darse por entero a la auscultación. Porque, al verter todo el sentido en la escucha y ya no en algo exterior a ella, no puede darse ya nada que no sea audible, que no sea auscultable. La *escucha-estricta* es ella el sonido acaecido, de manera que no queda espacio donde una conciencia comparezca para dar cuenta de eso que acaece. Si se da la *coincidencia otológica* no puede darse una razón auditora; no es posible la distancia, el hiato, que separa la conciencia testimonial de la vivencia y la vivencia misma. Quien escucha estrictamente sólo puede ser todo oídos, todo recepción, todo hospitalidad. Una hospitalidad tan extrema, tan acogedora, que lleva a ser ya eso que recibimos, ser ya ese sonido que acaece y nada más. *Ser-ya lo que se nos da a la escucha* es lo propio de la recepción en la *escucha-estricta*. De forma que, al ser humano, en el darse a la *escucha-estricta* le va la renuncia a la presencia propia. Con lo que la

estructura de la *escucha-estricta* queda entonces definida como la *ausencia-de-sí en la recepción del sonido*.

¿Qué ocurre cuando lo que se da a la recepción no es el sonido sino su ausencia? ¿Qué ocurre con esa estructura de la *escucha-estricta* cuando se da la ausencia de sonido a la escucha? Lo que consideramos —y esta es la base de nuestra tesis— es que, al darse la *ausencia-de-sí en la recepción* de algo que no llega, en ese no llegar, en ese no acaecer, lo que se muestra, lo que se da a la escucha, es la estructura misma de la *escucha-estricta*, esto es, queda al descubierto la propia *ausencia-de-sí en la recepción*. Nos da a la escucha, por alambicado que nos parezca, la escucha escuchándose escuchar. Es una torsión sobre sí misma que nos muestra la obertura que deja la *ausencia-de-sí*. Se nos hace presente, en definitiva, la oquedad de la escucha de nuestra propia ausencia al escuchar estrictamente.

Observemos que, según lo anterior, la *escucha-estricta del silencio* no es la simple escucha de la ausencia de sonido y no debe confundirse con ella. Para empezar, la escucha de la ausencia de sonido no es estricta sino convencional —no es musical por tanto—. La escucha convencional es una escucha alerta, centinela y exploradora —como la del cazador que intenta mirar con los oídos en el tupido bosque—, y por ello, en la escucha de la ausencia de sonido únicamente podemos escrutar, sondear, el fondo silente en busca de algo audible. Una actividad sismógrafa que tiene, por lo demás, garantizado el éxito, porque necesariamente la escucha acabará por encontrar algo audible en el fondo silente, aunque sea tan sólo nuestros propios acúfenos internos. Así que, aunque no nos corresponde afirmar que la ausencia de sonido no existe, sí podemos afirmar que es lo más inaudito, porque para que se dé hay que renunciar, paradójicamente, a su auscultación y ocuparnos en otras cosas. Pero ese estar en otras cosas —leer en silencio, por ejemplo— ya no es propiamente escuchar. Salvo en un caso: cuando en lo que se está ocupado es en la *ausencia-de-sí*, o lo que es lo mismo, en *escucha-estricta del silencio*. Observamos entonces que, aunque la *escucha-estricta del silencio* no es la escucha de la ausencia de sonido, sí necesita de ella para darse: es su hábitat, por decirlo así. Este es el motivo por el que la *escucha-estricta del silencio* es una experiencia tan huidiza: al ser su sustento —la escucha convencional de la ausencia de sonido— es tan precario, ella se da, a su vez, con una enorme precariedad.

Esta precariedad se manifiesta de varias maneras. Por un lado, la *escucha-estricta del silencio* no puede iniciarse por sí misma, de manera que únicamente se da en la interrupción de la *escucha-estricta del sonido*, anticipada o preparada por ella; de no ser así solo se logra la escucha del fondo silente. Pero incluso cuando se da la *escucha-estricta del silencio* preparada por la del sonido, lo hace como una estela, llega ya marchándose, por decirlo así. La tendencia de la *escucha-estricta del silencio* es la de diluirse en la escucha convencional de la ausencia de sonido —sacándonos con ello de la experiencia musical— y termina convirtiéndose de inmediato en escucha convencional del sonido del

fondo silente. Por esta causa, una pausa no muy larga basta para sentir que la música ha finalizado. Los silencios musicales, en fin, no pueden ser extensos y su uso exige cuidado y medida. Son un recurso musical frágil, extremadamente efímero... volátil. En consecuencia, el hombre ha reaccionado desarrollando sonorizaciones cuya finalidad es mejorar la *escucha-estricta del silencio*, mantenerse en ella y experimentarla de forma más profunda. Un ejemplo es la tradición musical de los *honkyoku*.

Los *honkyoku* son antiguas piezas interpretadas con la flauta budista-zen *shakuhachi* que realizan los monjes zen-mendigantes *komuso* —que significa literalmente “monjes de la vacuidad, de la nada o del vacío”—. Es significativo, sin duda, que el *shakuhachi* no se considera *gakki*, es decir, instrumento de música, sino *hooki*, esto es, instrumento para la meditación. De hecho, los *honkyoku* son la práctica del *suize*, que se traduce “zen soplando”. No se trata con el *shakuhachi* de hacer música sino de alcanzar un estado de vacuidad. En los *honkyoku* se busca algo así como una sonorización negativa, de suerte que el oyente acabaría por no atender a los sonidos, como es común, sino a los silencios entre ellos — algo similar a la técnica del espacio negativo usada por los diseñadores de logotipos—. Con este objetivo, la mostración sonora se restringe a la justa y necesaria para evitar que la *escucha-estricta del silencio* se disuelva en escucha convencional de la ausencia de sonido. Por ello, el sonido del *shakuhachi* debe contener su presencia y pasar, además, lo más desapercibido posible, siempre buscando el litote, su propia negación, extenuándose. Este sonar pudoroso resalta unas largas lagunas de ausencia de sonido que permiten la *escucha-estricta del silencio* entre soplo y soplo, largos silencios que no decaen, a pesar de su duración, en la escucha convencional de la ausencia de sonido. El resultado es una bellísima experiencia auditiva que parece necesitar de una gran concentración.

Podemos observar la combinación de cuatro rasgos en los *honkyoku* que parecen preparar el oído para la escucha sostenida y profunda del silencio. El primer rasgo es una gestualidad reducida a una pequeña melismática de tipo percusivo aunque riquísima en matices tímbricos, no es, en definitiva, un sonido que imite a la voz y que por tanto, apunte a lo humano. El segundo rasgo consiste en una reducción extrema del peso melódico —no hay aquí, en absoluto, algo así como una melodía pegadiza—. Se evidencia, es el tercero, una preferencia por las notas de larga duración que ocupan a veces todo el soplo. Y por último, el cuarto rasgo —tal vez el más peculiar—, es la ausencia de una pulsación regular que sirva de centro pulsional para la audición. La pulsación es tratada como un oleaje: es susceptible de estirarse y contraerse —no es un punto sobre una línea—. Con ello, durante la *escucha-estricta del silencio*, a diferencia de las músicas con pulsación regular, no se da la característica estela de la pulsación que convierte los silencios en pausas.

Lo importante ahora es percatarse de que, como resultado de esta sonoridad poco caliente, sin peso melódico, sin centro pulsional, de notas a menudo tan largas como todo el soplo, sin gestualidad, sin presencia

humana... el silencio parece ya no escucharse solamente en las extensas lagunas de ausencia de sonido, sino también, de alguna forma, se hace presente en el sonido mismo —como si la masa sonora se silenciara en su sonar; como si se hubiera hecho porosa y se empapara de silencio—. Los *honkyoku* muestran entonces una extraña posibilidad: que pueda darse la *escucha-estricta del silencio* no sólo en la ausencia de sonido, sino también en la presencia sonora. Fijémonos que con ello se alcanzaría, además, la deseada escucha estable del silencio. Esta presencia sonora debería ser algo así como una ausencia de sonido sonorizada. Una extraña sonorización de la ausencia, en la cual la *escucha-estricta del silencio* se daría ya en la estabilidad de la recepción del sonido y liberada, por tanto, de la tendencia a decaer en escucha convencional. Pero, ¿cómo sonorizar la ausencia de sonido? Esta sonorización únicamente podría ser una nota continua, que no cesara, homogénea, invariable, siempre igual. Porque fijémonos en que, si dejamos de lado la vacuidad, el rasgo distintivo de la virtual escucha estable de la ausencia de sonido es la inmutabilidad: cualquier otra audición está sometida al movimiento incesante. Pues bien, este sonido inmóvil no solamente existe, sino que es sumamente común en la música: es lo que se llama en Occidente pedal, nota continua o bordón. Su sonorización es la pudorosa llevada al extremo, el máximo litote. Pero esta reticencia no se muestra en la atenuación sonora —pues pueden ser bordones muy estridentes, como los de las agrupaciones de las *zurnas* anatólicas—, sino en la ausencia de apariencia: el bordón no tiene perfiles, no hay contornos, se extiende como una niebla; es una sonorización plana, sin gestualidad, que se sitúa en el extremo de la expresión sonora. La presencia, ya no del hombre como intérprete, sino de lo vivo, del movimiento mismo, como causa del sonido, se reduce a su mínima expresión. El bordón habita el límite de la música.

Si la nota continua es la forma de alcanzar la *escucha-estricta del silencio* estable, lo que estamos mostrando entonces es la gran importancia que el silencio tiene y ha tenido para el hombre, pues no hay ninguna duda de que el bordón es la práctica musical más exitosa de la historia de la música. Mucho más, por ejemplo, que la melodía armonizada tan común al melómano actual. Recordemos que la armonía moderna únicamente la encontramos en la música occidental y es, por lo demás, tan reciente como la propia Modernidad. Por contra, la presencia del bordón se extiende por toda la geografía del planeta y su uso se pierde en el amanecer del hombre. De hecho, las primeras emisiones que apuntan a algo parecido a un bordón de las que tenemos constancia se remontan a nada menos que 25.000 años. En esa lejana fecha, en el albor del hombre, están datados los primeros *rombos*. El *rombos* es un aerófono libre que aún los aborígenes australianos siguen utilizando en diversos ritos, consistente en una pala de piedra o hueso atada a un hilo que emite un zumbido lóbrego, como un vagido turbador, al hacerlo girar en el aire.<sup>2</sup> Desde entonces, a menudo, en el entorno de prácticas en las

---

<sup>2</sup> RAMÓN ANDRÉS, *El mundo en el oído*, Acantilado, Barcelona, 2008, p. 95.

que el hombre ha pretendido relacionarse con lo supramundano, la nota continua, el silencio sonoro del bordón, se ha utilizado y sigue utilizándose profusamente. Normalmente, lo encontramos en sonorizaciones complejas en las que comparte espacio con una melodía, a menudo improvisada, como ocurre con el canto de armónicos de los chamanes de Tuvá, en los *ragas* hindustanis y carnásticos, en la formación de *zurnas* con *davul* en el interior de Anatolia, etc. Hay, asimismo, infinidad de instrumentos diseñados expresamente para emitir bordones o, incluso, bordones y melodía simultáneamente: la *zanfona*, la *nikeharpar* o la *moraharpa* escandinava, por nombrar alguno de cuerda frotada; el *kaval-gaida* búlgaro, la *cornamusa* francesa o toda la larga lista de gaitas tradicionales —sean de pala simple o doble, por parte de los vientos—; en la cuerda pulsada tenemos también una larga lista de laúdes de mástil largo, desde el *banglama* turco, hasta el *sitar* hindú, pasando por el *tar* armenio, etc.<sup>3</sup> Pero además, encontramos técnicas, a veces sorprendentes por la dificultad que implican, con la única finalidad de emitir bordones, entre ellas la respiración continua o el canto di-fónico. Ante este despliegue de estilos, instrumentos y técnicas, surge la necesidad de preguntarse por el motivo de la atracción del hombre por la *escucha-estricta del silencio* que ahora observamos en el éxito del bordón. Una pregunta que, lo sabemos ya, puede re-formularse así: ¿qué ha encontrado el hombre al experimentar su propia ausencia que tanto esfuerzo ha merecido? Intentaremos en lo que sigue dar una respuesta a esta pregunta fundamental —ya no sólo otológicamente hablando—.

Los sonidos se presentan como lo múltiple, en la infinidad de posibilidades de matices en timbre, altura, intensidad, duración, etc. Además, se presentan como lo perecedero en la decadencia natural de la nota o en la tendencia natural de la frase melódica a ceder ante la atracción gravitacional del centro tonal. Y en este juego de la generación y la corrupción, y de las posibilidades, los sonidos caen, en definitiva, del lado de lo siempre cambiante, lo siempre en movimiento. Una constante transformación que, a diferencia de lo que ocurre en la *visualidad*, no es subsumible a un contexto, y por ello, la audición siempre remite al sobresalto y al miedo. Únicamente mediante la *escucha-estricta del silencio* se detiene esta angustia, ella es el único medio de liberarnos del sonar inaprensible en su ser siempre ya otra cosa. La *escucha-estricta del silencio* es el párpado del oído. Pero en esta evasión, en este cerrar los oídos, le va al hombre, lo sabemos ya, su ausencia. No puede ser de otro modo: no hay presencia inmóvil donde cobijarnos del desenfreno, ni dentro ni fuera de la escucha; toda presencia está sometida al redoblar incesante del tambor de Shiva; solamente la ausencia se da como quietud. Pero para acceder a la ausencia la única vía es la ausencia propia. Es cierto que en las distintas formas de ausentarse —el enmudecer, la

---

<sup>3</sup> Para ampliar información puede consultarse FRANÇOIS-RENE TRANCHEFORT, *Los instrumentos musicales en el mundo*, trad. de C. Hernández, Alianza Música, Madrid, 2002.

abstención, el callar... pero también en la carencia, la falta o la añoranza— siempre persiste una extraña calma. Sin embargo, hay que admitirlo, esto que hemos llamado “formas de ausentarse” son, en realidad, formas alternativas de hacerse presentes las cosas, por eso son calmosas, pero no inmóviles. Si queremos detener realmente el incesante traqueteo del mundo hemos de recurrir a la ausencia propia: es la única experiencia de inmutabilidad posible. Ella, realmente, siempre se nos ofrece igual, no desgasta, no está sometida a fuerzas gravitacionales, es ingénita e imperecedera. Como consecuencia de este carácter estático, parece estar siempre ahí, persistente, tras la presencia: subsistiendo tras los sonidos de alguna manera. Pero fijémonos que este “parecer permanecer detrás” supone un salto que nos lleva fuera, sin esperarlo, de la *escucha-estricta* y marca el momento transcendental del despertar de la inquietud metafísica en el hombre. Me explicaré:

En la escucha, las heterogeneidades en simultaneidad producen confusión. De hecho, gracias a esto, la música moderna es posible tal y como la conocemos, pues de otro modo, el aspecto central de la armonía no podría darse. Bajo la unidad del acorde, las mostraciones en la *escucha-estricta* se presenta en su completud y no admite perspectivas: es como una totalidad de espacio. Aquí no se da la posibilidad de un estado de ocultación —no, al menos, en el sentido visual—. Nada se oculta porque nada es opaco; no hay cara oculta, ni capas, ni envés... Por ello, que ahora se dé un “detrás” del sonido indica entonces, que se está interpretando la *escucha-estricta* desde la *visualidad*. De manera que esta nueva ausencia que “permanece detrás” no es ya nada auditivo: es una exterioridad a toda presencia. Esta exterioridad es intuita como el lienzo en blanco original sobre el que se pintan las presencias, meros paréntesis de color sobre el homogéneo fondo, y toda presencia resulta, en comparación con esta eterna ausencia infinita, insignificante, inapreciable. Para quien, ante la revelación de la exterioridad a toda presencia, buscan la comunión con ella, la *escucha-estricta* del bordón cobra un nuevo sentido. Por ello, el bordón está presente, a menudo, en aquellas prácticas mediante las cuales el hombre aspira a relacionarse con lo extra-mundano. Ahí, el bordón no es mero sustento de la *escucha-estricta del silencio*, sino es escuchado también en su sonar. Una escucha de una extraña presencia, en tanto tiene el aspecto de la ausencia: es imperecedera e ingénita, perfecta en su estabilidad y sin grados, es decir, absoluta. No es de extrañar que la sonoridad del bordón acompañe al hombre en estas prácticas de relación con esa exterioridad... ese más allá. En ellas, el bordón no es un mero ornamento, no es un clima sonoro, ni tampoco un puente... es él mismo —su escucha— la exterioridad, el “más allá”. ¿Qué quiere decir esto exactamente?

Cada golpe o latido de la pulsación puede ser descrito como la vivencia de la recepción en la *escucha-estricta del sonido*, es decir, como la reunión de la escucha con el sonido. Este encuentro despierta en la *escucha-estricta* la experiencia gozosa del ahora. El ritmo de la música acentúa esta vivencia ya de por sí intensa. Para ello, los sonidos se



organizan gravitando alrededor de una pulsación regular que se constituye en un centro pulsional, de tal forma que éste queda súper-desarrollado. Esta experiencia alegre, exalta el espíritu y arrastra el cuerpo al baile. Todos estaremos de acuerdo en que el arrastre que vivimos con el ritmo nos lleva a sentirnos divertidos. Y efectivamente divierte, pero también en el sentido original de verter algo fuera. ¿Vierte a dónde? Al presente de la pulsación. ¿Desde dónde? Desde un estado de reposo, fuera del tiempo, a destiempo de la escucha. El bordón es el “más allá” porque en la homogeneidad perfecta a la que aspira no puede darse pulsación alguna. Nada hay, por ejemplo, en el perfecto canto homogéneo del *ison* del canto bizantino que pueda despertar un centro pulsional. Por ello, esa gruesa masa sonora del coro, que comparte la transparencia impoluta de la ausencia de sonido y la estabilidad de la presencia sonora, transmite la intensa sensación de estar, por decirlo así, en una lejanía, más allá del tiempo, en un eterno presente. La sorprendente pulcritud técnica vocal de los coristas bizantinos que sonorizan el *ison* tiene su razón de fondo, según lo dicho, en la voluntad de volver a un estado de reposo anterior a la existencia. Toda sonorización mediante el bordón se opone a las sonorizaciones ritmadas, exorcizando la pulsación. De manera que el hombre, mediante la *escucha-estricta* del bordón, renuncia a la existencia en el presente de la pulsación, esto es, renuncia a divertirse en el ahora y permanece estático en el “más allá”.

Si esto es así, podemos concluir que hay dos tipos de sonorizaciones opuestas: por un lado, las sonorizaciones móviles y ritmadas, esto es, la melodía y el ritmo, que traen a la existencia, crean el presente y se fundan en la multiplicidad. Y por otro, las sonorizaciones inmóviles, silentes, esto es, el silencio y el bordón, que se retiran a lo pre-existente, que se dan fuera del presente y que se fundan en la unidad. De tal forma que la *escucha-estricta* queda así dividida en dos grandes tipos de sonoridades opuestas en su caracterización otológica y en su plano temporal. Este *dualismo otológico* no es resultado de decisión alguna, estética o de otro tipo, sino que viene dado por la naturaleza de la *escucha-estricta*, tal y como aquí se ha intentado explicar.

La articulación de esta dualidad ha producido una de las sonorizaciones más extendidas, también más bellas, de la historia de la música. Se da cuando al inmóvil bordón se le une el dinamismo de la melodía improvisada. Esta unión la observamos en muchos géneros musicales, entre los que podemos destacar el *raga* o el *maqam*; también, infinidad de instrumentos —ya lo dijimos— están diseñados para realizar simultáneamente el bordón y la melodía —el ejemplo más cercano son las gaitas y *cornamusas*—; incluso hay técnicas de canto di-fónico destinadas a realizar esta sonorización. La armonía de opuestos que articula esta sonorización viene remarcada, además, por el carácter improvisado de la melodía. Fijémonos que mientras la melodía improvisada tiene infinitas formas, todas válidas, el bordón no está sometido a este fondo de posibilidad que la melodía puede adoptar: no hay más que una forma verdadera de hacer sonar la nota continua —de la misma forma que no

hay más que una forma verdadera de ausencia de sonido—. La melodía cae del lado de lo humano, de lo contingente, de las posibilidades y de lo múltiple; mientras el bordón lo hace del lado de lo verdadero, de lo justo, de lo unívoco y, por tanto, es ajeno al mundo de los hombres. En este tipo de sonorización, el bordón actúa de centro tonal, lo que significa que los restantes sonidos se ordenan en grados a su alrededor en función de la atracción gravitacional que soportan. La melodía se improvisa en un juego de tensiones: algunos sonidos, apenas surgen, despiertan una tensión insoportable, otros, pueden sostenerse por cierto tiempo, pero como los peces que saltan en un río, nunca remontan libres. De alguna manera, las notas de la melodía pertenecen al bordón, están ya en él. Así se comprende que, en la concepción del *raga* hindustani, sea importante que el bordón —que sirve de *sa* o centro tonal— del *tambura* suene rico en armónicos, con la intención de que en él estén presentes, sonando ya, todas las notas con las que contará el improvisador para construir su melodía. De esta manera, el improvisador se dedicará a escuchar más que a inventar las relaciones de notas con las que irá hilando la melodía. Por ello es fundamental la concentración en la escucha del bordón durante el *raga*. En cierto sentido, la improvisación consiste en sacar al plano temporal, lo que ya está en el bordón en eterno reposo. La melodía puede describirse como la imagen móvil del inmóvil bordón. El improvisador es algo así como el caño de la fuente por donde se vierten los sonidos a la existencia: trae al ahora de la pulsación —saca: *ex*— aquello que está ya en estado de reposo en el bordón —*sistere*—. ¿No es este acto creador algo así como una especie de original ejercicio de ontología sonora?

10

Las sonorizaciones son a la inquietud metafísica lo que los manipulativos escolares a la inquietud matemática: una forma de manejarse con el aparecer, la ausencia, la presencia, etc. Mediante la experiencia sonora —mediante el grito aislado, el golpe repentino, el murmullo reverberado, el siseo casi inaudible... — el hombre indaga el fondo de posibilidades del ser y construye esquemas. Y las sonorizaciones más complejas son ejercicios para comprender, no solo la realidad más cercana —esa que se da en la intimidad de la escucha—, sino también, la más alejada. Así se comprende que Platón, en el *mito de Er*, al final de *La República*, haga esta descripción del universo: “El huso mismo giraba en la falda de la Necesidad, y encima de cada uno de los círculos iba una Sirena que daba también vueltas y lanzaba una voz siempre del mismo tono; y de todas las voces, que eran ocho, se formaba un acorde”.<sup>4</sup> Y apenas unas líneas más adelante continúa: “Láquesis, Cloto y Átropo cantaban al son de las Sirenas. Láquesis, las cosas del pasado; Cloto las presentes; y Átropo las futuras”.<sup>5</sup> ¿No parece evidente que Platón describe el universo como una sonorización de melodía improvisada sobre

<sup>4</sup> PLATÓN, *La República*, trad. de José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano, Alianza, Madrid, Libro X, 616a-617d.

<sup>5</sup> *loc. cit.*

bordón... un bordón que contiene, fuera del tiempo, en un presente eterno, todas las notas y todas melodías posibles —todas las cosas también, en tanto son cantadas—?

Nos parece que en la separación de alma y cuerpo, en la distinción entre el mundo sensible y el mundo inteligible, incluso en la concepción del ser como presencia y de la nada como ausencia, se escuchan los ecos de la música y de su silencio. Este rumor nos lleva a considerar seriamente que la *escucha-estricta del silencio*, tal y como aquí ha sido expuesta, ha ejercido una influencia fundamental en la interpretación de un mundo ya no estrictamente auditivo. Esto supone que esa visión sobre la que se fundó la tradición filosófica, y que, en cierta medida, persiste aún, es fruto de un estado de confusión en el cual *escucha-estricta* y *visualidad* prestan, por contaminación y proyección, sus propiedades respectivas.

Si al inicio de estas páginas señalábamos que llevar a palabras la experiencia auditiva es, de alguna forma, traicionarla, en tanto supone traducirla a la *visualidad*, ahora esa traición nos parece que podría ser el acto fundante de la especulación ontológica: pretender ver la escucha y, luego, interpretar el mundo desde el resultado de esa imposible teoría... Lo cierto es que donde parecen salir al paso las verdaderas dificultades y manifestarse las grandes inquietudes del hombre, es en este espacio común, esta serventía, entre lo visual y lo auditivo. En cualquier caso, parece claro que una descripción del hombre que olvidase esta particular forma de existir que es, en el fondo, la *escucha-estricta*, no sería completa. Por nuestra parte, hemos dejamos planteada, para su discusión, la cuestión de en qué medida la escucha del silencio ha podido participar en la génesis de nuestra forma de entender el mundo. Dejamos el silencio pues, como era nuestro compromiso, justo al inicio de la historia de las ideas, llamando a las pesadas puertas de la ontología.

Pero antes de terminar, recuperemos el testimonio del músico para verificar nuestra fidelidad a su experiencia. Devolvamos la palabra a Johnny Carter, cuyo espíritu no nos ha dejado de acompañar, y escuchemos sus palabras, tal vez, con otros oídos:

Una noche estábamos con Miles y Hal... llevábamos yo creo que una hora dándole a lo mismo, solos, tan felices... Miles tocó algo tan hermoso que casi me tira de la silla, y entonces me largué [...] me oía como si desde un sitio lejanísimo pero dentro de mí mismo, al lado de mí mismo, alguien estuviera de pie... No exactamente alguien [...] No era alguien, uno busca comparaciones... Era la seguridad, el encuentro [...] lo que había a mi lado era como yo mismo pero sin ocupar ningún sitio, sin estar en Nueva York, y sobre todo sin tiempo, sin que después... sin que hubiera después... Por un rato no hubo más que siempre... Y yo no sabía que era mentira, que eso ocurría porque estaba perdido en la música, y que apenas acabara de tocar, porque al fin y al cabo alguna vez tenía que dejar que el pobre Hal se quitara las ganas en el piano, en ese mismo instante me caería de cabeza en mí mismo...<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> JULIO CORTÁZAR, *op. cit.*, p.199.