

Arqueología sonora del sujeto y estéticas musicales de la memoria¹: Alfred Tomatis, Peter Sloterdijk y Eugenio Trías



Sound archaeology of the subject and musical aesthetics of memory: Alfred Tomatis, Peter Sloterdijk and Eugenio Trías

JOSÉ MANUEL MARTÍNEZ PULET
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID (ESPAÑA)

Fecha de envío: 20/07/2021

Fecha de aceptación: 24/09/2021

DOI 10.24310/Claridadescrf.v15i1.13043

RESUMEN

Este artículo presta atención a la investigación del oído llevada a cabo por el otorrino Alfred Tomatis en relación a su influencia para unas antropologías sonoras que, apoyadas en aquella, alcanzan a la filosofía de la música. La comprensión de esta como memoria sólo es posible desde una modulación sonora de la antropología, esto es, aquella que hace del oído un hilo conductor para una nueva teoría del hombre. Para este proyecto, Sloterdijk se apropia del tema «gnóstico» del

«extrañamiento del mundo». Y la audacia de Trías residirá justamente en revertir los hallazgos de su fenomenología musical sobre la antropología, resultando en un cuestionamiento del primado de la muerte en las «filosofías de la existencia»: frente a la clausura de la finitud, «el giro musical de la filosofía» se propone recuperar para el pensamiento una finitud abierta a la trascendencia, que no es sino el futuro como dimensión (escatológica) del tiempo.

1. Este trabajo surge como resultado de mi colaboración en el simposio internacional «Música como memoria, memoria como música», organizado por Ricardo Pinilla (Universidad Pontificia de Comillas) y Ana María Rabe (Universidad de Antioquia, Colombia), para los días 26 y 27 de enero de 2021. Mi intervención tuvo lugar el 27 de enero con este mismo título.

PALABRAS CLAVE

Tomatis; Sloterdijk; Trías; estética musical; antropología sonora

ABSTRACT

This article pays attention to the ear investigation carried out by the ear specialist Alfred Tomatis in relation to its influence on sound anthropologies that, supported by it, reach the philosophy of music. The understanding of music as memory is only possible from a sound modulation of anthropology, that is, one that makes the ear a common thread for a new theory of man. For this project, Sloterdijk appropriates the “gnostic”

theme of “estrangement from the the world”. However, Trías’ audacity will lie precisely in reversing the findings of his musical phenomenology on his sound anthropology, resulting in a questioning of the primacy of death in the “philosophies of existence”: in the face of the closure of finitude, the Spanish philosopher tries to think, thanks to music, a finiteness open to transcendence, which is nothing but the future as an (eschatological) dimension of time.

KEYWORDS

Tomatis; Sloterdijk; Trías; musical aesthetics; sound anthropology

1. INTRODUCCIÓN: EL «GIRO SONORO» EN ANTROPOLOGÍA

Este artículo quiere hacerse eco de la rabiosa actualidad del llamado «giro sonoro»² no sólo en la investigación de las artes y los estudios culturales («*sound studies*» en el mundo anglosajón), sino también, aunque en menor medida, en la antropología filosófica, bajo la forma de antropologías acústicas y de la escucha, algunas de las cuales, justamente aquellas que abordará este trabajo, buscan hacerse cargo de lo que en adelante se llamará *arqueología sonora del sujeto*, y ello, como forma de articular novedosos enfoques para la comprensión de la «existencia»³ en toda su complejidad. Si es cierto que parte del pensamiento del siglo XX se especializó en el interés por la prehistoria de la subjetividad consciente y lingüística (valgan como ejemplos la narrativa freudiana de los dramas edípicos, o la remisión, por parte de Otto Rank, en 1909, al momento

2. A. Notario Ruiz, «¿Algo más que música? Reflexiones tras la posmodernidad», *Revista Brocar, Cuadernos de Investigación Histórica* 37 (2013), 225-246, p. 237. (Se puede consultar online: <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/brocar/article/view/2547/2373>).

3. «¿Dónde estamos cuando escuchamos música?», en Peter Sloterdijk, *Extrañamiento del mundo*, Valencia: Pre-Textos, 1998, pp. 285-314, pp. 285-286.

traumático del nacimiento), habrá que esperar, para que podamos hablar hoy aquí de *arqueología sonora del sujeto*, a que se despliegue desde diferentes enfoques y metodologías la inquietud cultural por la realidad del oído y el fenómeno de la audición.

Es verdad que, como todas las especialidades médicas, la otorrinolaringología nace en el siglo XIX, en el contexto del discurso positivista sobre el avance científico. Pero el interés *arqueológico* por los estratos más arcaicos de la subjetividad, desde la perspectiva del oído y lo sonoro, se registra, por un lado, en Francia a partir de los años 50, con la investigación de otorrinos afines a Alfred Tomatis (1920-2001)⁴, y, por otro, en los Estados Unidos desde la década de los 80 del pasado siglo con la aparición de la neurociencia de la música, tal y como recoge el neurólogo y escritor Oliver Sacks (1933-2015) en *Musicofilia*⁵.

Pero mientras la investigación estadounidense se ha ocupado de explorar el alcance de una «memoria musical» más allá de toda alteración de la memoria consciente (es el caso de la que persiste en afásicos, amnésicos, dementes, pacientes con Alzheimer, etc.), el trabajo del francés Alfred Tomatis ha permitido franquear el umbral del nacimiento como límite real de la investigación científica para adentrarse en el estudio de la vida prenatal intrauterina, en concreto la progresiva formación del oído en el embrión y de sus efectos, benéficos o dañinos, en la vida del individuo separado del medio materno. Es de este trabajo, llevado a cabo pacientemente a lo largo de varias décadas, y en el que se une de manera muy sugerente tanto investigación empírica como reflexión filosófica, de la que se hablará aquí. Y ello, por una razón fundamental: por cuanto puede descubrirse una línea hermenéutica que desde él alcanza hasta novedosas antropologías acústicas que reservan para la estética musical un lugar privilegiado. Se trataría, entonces, de explorar el particular nexo teórico que, en las propuestas articuladas por el alemán Peter Sloterdijk y el español Eugenio Trías, hace posible la mediación entre una antropología auditiva que asume la *arqueología sonora* del sujeto y una estética musical de la memoria. En la segunda parte de este trabajo abordaré precisamente ese vínculo que cabe establecer entre antropología sonora y estética musical en cada uno de los filósofos citados.

4. En su libro *9 meses en el Paraíso*, aparecido en Francia en 1989, Alfred Tomatis hace un breve relato de su trayectoria profesional, situando sus inicios en el quinquenio 1950-1955. A. Tomatis, *9 meses en el Paraíso. Historias de la vida prenatal*, Barcelona: Biblaria, Colección Didascálica, número 2, 2001, p. 18.

5. «Prácticamente no hay neurociencia de la música anterior a la década de 1980». O. Sacks, *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*, Barcelona: Anagrama, 2015, p. 14.

2. ARQUEOLOGÍA SONORA DEL SUJETO: LA INVESTIGACIÓN DE ALFRED TOMATIS

2.1. EL PUNTO DE PARTIDA

Para contextualizar el trabajo del otorrino e investigador francés Alfred Tomatis (1920-2001), creo que sería interesante ubicar los antecedentes que lo hicieron posible. En esta tarea, el propio Tomatis sale al encuentro del lector, pues en varias obras suyas, pero sobre todo en la publicada en 1989, y titulada *9 meses en el Paraíso*, ha querido trazar la genealogía de la investigación del oído que él emprende en los años 50 del siglo pasado. Allí, menciona, en primer lugar, al doctor Victor Negus (1887-1974), zoólogo y laringólogo británico que realizó importantes contribuciones de anatomía comparada. El doctor Negus publicó una extensa obra dedicada a la laringe en 1929, *The Mechanisms of the Larynx*, y en la que se proponía dilucidar la complejidad del aparato fonador. Sin embargo, Negus cuenta, en los márgenes de su estudio, dos o tres historias que se alejan de su propósito inicial, y que, pese a su brevedad, captaron de inmediato la atención del joven Tomatis. Negus, en efecto, señala en algún momento que si varias hembras de una especie de pájaros no cantores incuban huevos de pájaros cantores, es muy probable que las crías recién nacidas sigan siendo mudas. El británico señala este hecho de paso, pero, según Tomatis, no extrae ninguna consecuencia. Un poco más adelante, y aparentemente sin relación con la historia anterior, Negus relata otro fenómeno aun más sorprendente. Cuando una madre de pájaros cantores incubaba huevos de otra especie de pájaros cantores, es probable que las crías recién nacidas se equivoquen de canto y adopten el de su madre incubadora. La conclusión se imponía por sí misma: existe un «impronta» muy pronunciada de la madre adoptiva sobre el pajarillo «in ovo». A raíz de estos dos ejemplos, Tomatis se preguntó si dicho razonamiento no podía aplicarse también a las relaciones madre/hijo «in utero».

Otro de los investigadores que inspiraron al otorrino francés fue Konrad Lorenz (1903-1989), zoólogo y etólogo austríaco de fama internacional. Es fundamental para lo que nos ocupa la imagen de una columna de polluelos de gansos u ocas recién nacidos rompiendo la fila india que formaban detrás de la gansa u oca para volverse hacia Lorenz y seguir el sonido de su voz. Ante la ausencia de una madre que los incubara, Lorenz se puso a hablar regularmente a una nidada de esas aves. En el momento de la eclosión, los polluelos reconocían al que se había dirigido a ellos «in ovo» y llegaban a abandonar incluso a los miembros de su especie. El profesor acababa de

demostrar así la particular «impronta» (*imprinting*) o huella mnémica que la voz ejerce «in ovo» sobre un ser en formación.

Hay que decir que según el relato oficial de los experimentos de Konrad Lorenz, las cosas no ocurren como las cuenta Tomatis. Es cierto que la imagen más conocida del sabio austríaco es la de él seguido por un grupo de polluelos de ganso o de oca. Pero según el relato de los manuales, los polluelos de estas aves, al eclosionar, lo que hacen es seguir al primer objeto en movimiento que se sitúe delante de ellos por un tiempo prolongado. Si lo primero que ven al nacer es a Lorenz, se producirá una «impronta» (una marca, una huella) en su cerebro que hará que le sigan en fila india como si se tratase de su madre. En este relato clásico, no se habla de la «impronta» de la voz. ¿Fue una interpretación particular de Tomatis? Esta pregunta no puede sino quedar abierta por el momento.

En tercer y último lugar, Alfred Tomatis se refiere al neonatólogo que inauguró en la década de los 50 la investigación neurológica del recién nacido: André-Thomas. Este pediatra francés se dio cuenta de que cuando una madre llamaba por su nombre al hijo al que acababa de dar a luz, éste reaccionaba volviéndose hacia el lado de donde provenía la voz. André-Thomas demostró además que este *tropismo sonoro* únicamente funcionaba con la madre. «La señal del nombre» —así es cómo denominaba ese experimento el pediatra— significaba, sin lugar a dudas, que algo pasaba «in utero». Tomatis hizo de la investigación científica del oído intrauterino el objeto primero de su trabajo intelectual.

2.2. EL OÍDO INTRAUTERINO

Toda la investigación llevada a cabo por Tomatis apunta a la afirmación de que el embrión-feto, a partir del cuarto mes y medio de gestación, que es cuando el vestíbulo y la cóclea del oído interno terminan de formarse, es capaz de *oír*, y no sólo de recibir pasivamente los sonidos, sino, además, de *escuchar*, es decir, de analizar situaciones, aprehender mensajes, tensar el oído hacia la voz de su madre y dialogar, dentro de los límites, obviamente, de la proto-conciencia del embrión, con ella. Esta preparación del oído humano durante la noche intrauterina va a jugar un papel primordial, aunque a menudo ignorado, en la adaptación motora cinética y estática que tendrá lugar en el momento en el que el feto pierda su estatuto acuático para convertirse en una criatura terrestre.

Tomatis sitúa al lector, pues, ante un embrión que, desde el cuarto mes y medio, está inundado de sonidos, permanentemente inmerso en un baño acústico. Pero ¿qué oye? Algunos investigadores sostienen que percibe de

manera preferente los sonidos agudos, aunque los sonidos graves no escaparían a su audición. Tomatis defiende, en cambio, que el feto sólo oye sonidos agudos, pues su sistema auditivo se comporta como un filtro que atenúa y no deja pasar los sonidos graves. La vida intrauterina sería insostenible si no existiera un escudo de protección frente a los ruidos constantes producidos en la placenta y el cuerpo de la madre (los diversos borborigmos de la digestión, etc.). De entre los sonidos que le llegan, hay uno primordial y privilegiado: la voz de su madre. Pero ¿cómo oye el feto esa voz? ¿Cómo llegan hasta él ese sonido? ¿Desde el exterior? Imposible. ¿Por el corazón? ¿El intestino? Sería muy difícil debido a la composición de los órganos internos. La única vía posible parece ser la conducción ósea, y, en particular, a través de la columna vertebral, puente vibrante entre la laringe y la pelvis.

El embrión-feto, pues, a partir del cuarto mes y medio, no sólo *oye* pasivamente, según Tomatis, puesto que si fuera así, no quedaría nada impreso en la memoria del sujeto, y toda su larga carrera de investigador parece conducirlo a conclusiones opuestas. En efecto, cuando un hombre, mujer o niño revive las condiciones de escucha intrauterina, utilizando (siempre que es posible) la voz de su madre, con el oído electrónico, manifiesta comportamientos y actitudes análogas —las de su vida prenatal— y realiza el mismo trayecto uterino —como lo demuestran los dibujos que hace libremente en estas condiciones. Ahora bien, si aceptamos con Tomatis que el embrión es capaz de escuchar, ¿escucha permanentemente? No. Pero cada vez que viene una información de la madre, agudiza el oído y sabe discernir, de alguna manera, si el discurso va dirigido a él o no, ya que distingue un ruido cualquiera de una entonación, un suspiro, una palabra, o un propósito que solo va dirigido a él. Este esfuerzo para «identificar» un sonido le hace pasar de la sensación a la percepción. Y, si percibe, es que está buscando «algo». El embrión-feto puede prestar atención y movilizar su conciencia hacia esa fuente sonora que parece hablarle. Entonces su cabeza se pone en comunicación con la *voz* que le habla.

Para Tomatis, pues, es ya una evidencia científica que el feto *escucha*. Pero ciertamente lo que no puede es comprender el significado de lo que escucha. Sólo conoce su aspecto enfático, emotivo. La interpretación que efectúa no tiene nada de semántica. No necesita esta dimensión puesto que vive en un mundo de pura afectividad:

Inmerso en esa formidable masa sonora que es la voz de su madre, —dice Tomatis— vive en la edad de oro de la comunicación, en un paraíso que no podrá olvidar jamás y que seguirá grabado en él, a pesar de las vicisitudes de la vida. ¡Gracias a Dios ha pasado por un útero! ¡Gracias a Dios, ha escuchado! Esa es la suerte del hombre y

el motivo por el cual siempre encontrará una razón para vivir, incluso en las peores dificultades⁶.

La concepción de la «noche intrauterina» como un paraíso que dejará una «huella mnémica» (Freud) en el sujeto separado de la madre es algo sobre lo cual Tomatis va a insistir en varios lugares. Ligado a esa impronta está el hecho único del nacimiento, del parto, de un tránsito de un medio acuoso a otro aéreo. Es este momento de mediación o transición el que conviene comprender en su justa medida.

2.3. DEL «PARAÍSO» AL NACIMIENTO

En la noche intrauterina, el oído ha vivido una época gloriosa de comunicación con la madre. Por el contrario, su adaptación al mundo aéreo es muy difícil. Hasta el décimo día, el bebé conserva una relación sonora semejante a la de su vida fetal. Luego, una vez transcurrido este tiempo, mientras el líquido amniótico desaparece del oído medio, se presenta un abismo. Todo se desvanece. El bebé queda sumido en un mundo de silencio que sólo rompe la orquesta de sus ruidos internos, compuesta por instrumentos más o menos desafinados. Y, para volver al universo acústico que fue el suyo durante el periplo uterino, el de la voz de su madre, deberá aprender a agudizar el oído para que pueda reanudarse el diálogo. Así, cuando el resto de líquido ha desaparecido de la trompa de Eustaquio, el niño cae en un relativo abatimiento del que no saldrá hasta que haya aprendido a usar las partes media y externa de su oído⁷.

6. A. Tomatis, *9 meses en el paraíso o. c.* p. 65. Tomatis hace al respecto una reflexión muy pertinente sobre el lenguaje: «Hemos identificado lenguaje y significado. Sin embargo, no se necesitan palabras para expresar el enfado; sin necesidad de interpretar cada palabra, uno se da cuenta enseguida de si la expresión es de tristeza, de angustia... Por el tono, entendemos que nuestro interlocutor va a ponerse a llorar o que nos va a dar un puñetazo en la nariz... sin que lo especifique. Hay muchos elementos extralingüísticos significantes de uso cotidiano. El complejo sistema de verbalización establecido por el hombre no absorbe todas nuestras posibilidades de comunicar. Así pues, el feto reacciona según el aspecto simpático o antipático de la emisión vocal de su madre. Lo que ésta transmite va más allá del significado lingüístico, al cual, por cierto, el feto es insensible. Ese “imprinting” es un aprendizaje que no termina con el nacimiento. Durante toda la vida uno conserva una sensibilidad que le hará reír o llorar...». *Ibid.*, p. 60.

7. *Ibid.*, p. 104.

La vida empieza mal para el recién nacido. En el vientre de su madre disponía de un oído «absoluto» y de una escucha idílica. Mamá sólo se dirigía a él. Percibía con sorprendente sensibilidad ese mensaje de amor ininterrumpido. Pero, con el nacimiento, se produce un fenómeno catastrófico que poca gente advierte a pesar de su importancia y cuyas consecuencias aún no se pueden medir. El niño pasa de una audición líquida a una audición aérea. El bebé del agua se convierte en bebé del aire, inmerso en un universo sonoro totalmente distinto. Este shock es uno de los más importantes de la vida. Si los que rodean al niño no prestan atención, este acontecimiento puede convertirse en un traumatismo⁸.

Conviene recalcar la diferencia entre el estado de «inmersión» sonora en un medio acuoso en el que vive el embrión durante la noche intrauterina y la novedad que presenta para la audición el medio aéreo tras el nacimiento. Si la escucha es calificada de idílica durante los meses de gestación es, sin duda, debido al *continuum* sonoro propio del medio acuoso. Tomatis, sin embargo, no cree que el parto, el momento de la expulsión, pueda dar origen a un traumatismo⁹. Lo que traumatiza al bebé en el fondo no es el parto en sí mismo, sino los primeros momentos de su vida «aérea» para la cual aún no está preparado. El feto sale de una cavidad protectora totalmente cerrada, para aterrizar en un vasto universo cuyos límites no percibe, pues no puede tocar sus paredes. Esto ya representa un shock físico terrible. En ese momento puede nacer la angustia si los que le rodean no le proporcionan ese sentimiento de seguridad que ha perdido por unos instantes. El recién nacido necesita sentir la proximidad de la madre.

8. *Ibid.*, p. 98. ¿Qué valor asignar a ese «silencio» al que adviene el recién nacido después del parto, y que será capaz de provocar en él un relativo abatimiento? ¿Constituye una condición *degradada* en relación al *continuum sonoro* de la vida intrauterina, y respecto de la cual siempre querrá recuperarse en virtud de la huella mnémica impresa en su cuerpo/mente? ¿Acaso ese silencio del medio aéreo será la nueva condición en la que el recién nacido *deberá* restablecer y actualizar la comunicación perdida con la madre, en franca añoranza de la vida anterior? ¿En definitiva, ¿sólo cabe hablar de un deseo arcaico de regresión al medio materno? Es un debate que va a enfrentar a Tomatis y a Sloterdijk, y respecto del cual Trías tomará una actitud más afín con la de Tomatis.

9. El psicoanalista Jacques Lacan tampoco daba crédito a la teoría de Otto Rank del trauma del nacimiento (que será, por otra parte, vital para comprender la estética musical gnóstica de Peter Sloterdijk): «los datos de la fisiología y el hecho anatómico de la mielinización de los centros nerviosos superiores en el recién nacido determinan, sin embargo, que sea imposible considerar el nacimiento como un trauma psíquico, como lo hacen algunos psicoanalistas». J. Lacan, *La familia*, Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2003, p. 37. El texto original en francés apareció en 1938.

Durante nueve meses no conocía más que esa relación física y psíquica con su «creador», y de repente, le separan de ella. Después del parto no puede verla, pero la oye hablar, la identifica por el tacto, por el olor, por toda su capacidad perceptiva¹⁰. Si la acogida es problemática, ésta puede marcarle profundamente. En definitiva,

Que nadie busque más lejos el famoso Nirvana: todos lo hemos vivido y lo recordamos con nostalgia. El paraíso es intrauterino. ¿Existe algo tan agradable como estar acurrucado en los brazos de su creador?¹¹.

Y en otro texto emblemático, Tomatis lanza la siguiente reflexión:

Todos somos ambivalentes, felices por estar aquí entre los hombres, pero también añorando esa época en que vivíamos en una parte aislada del mundo: el vientre materno. Una especie de esquizofrenia nos hace echar de menos ese paraíso perdido del que guardamos recuerdos punzantes. El hombre está condenado a nacer a lo largo de toda su existencia, por eso siempre conserva esa impresión más o menos agradable del paso por un desfiladero. El niño abandona el útero, la cuna, su cuarto, su casa, a veces su patria... todo son partos, hasta la salida final¹².

10. A. Tomatis, *9 meses en el paraíso o. c.* p. 43.

11. *Ibid.*, p. 65. Jacques Lacan, en el mismo trabajo de 1938 al que hemos hecho antes referencia, considera también que la vida intrauterina puede ser concebida como el «paraíso» anterior a la vida. Y entiende que esa huella mnémica del «paraíso perdido» se vive como «una nostalgia de la humanidad: ilusión metafísica de la armonía universal, abismo mítico de la fusión afectiva, utopía social de una tutela totalitaria. Formas todas de la búsqueda del paraíso perdido anterior al nacimiento y de la más oscura aspiración a la muerte». J. Lacan, *La familia o. c.*, p. 63. Para Lacan, a diferencia de Tomatis, esa «nostalgia del paraíso» opera como la pulsión de muerte freudiana: el anhelo de un retorno a la fusión previa a la vida individual, y por tanto, más allá de ésta. La diferencia que hay entre Tomatis y Lacan en relación al modo de articular el mundo previo a la vida y la vida separada individual es la misma que se encontrará entre Sloterdijk y Trías como estéticas musicales gnósticas de la memoria. Aparte de todo esto, que Tomatis, Lacan y Sloterdijk (también Cioran), se refieran a la vida intrauterina como paraíso, hace surgir la pregunta que se interroga si esa idea no es, en términos psicoanalíticos, un «fantasma» masculino.

12. A. Tomatis, *9 meses en el Paraíso o. c.* p. 51.

Para Tomatis, pues, esa huella mnémica primordial de la vida intrauterina que se halla de algún modo en nuestro interior, y que remite a la continuidad que se da en la relación entre el embrión-oído y la voz de la madre durante los años de gestación, da razón de esa «nostalgia del paraíso» que se siente en la vida presente. Pero la vida humana se configura, siempre según Tomatis, como una sucesión de despedidas, de «partos»: primero del útero, después de la cuna, del destete, de la casa familiar... Y el texto parece sugerir que incluso la muerte podría ser entendida también como la última despedida, como «salida final». Está claro, no obstante, que bajo la letra de la «nostalgia del paraíso perdido» apuntada por Tomatis se podría leer también «la pulsión de muerte» freudiano-lacaniana. Pero en la medida en que la antropología filosófica subyacente al texto del otorrino francés no parece suscribir la idea del hombre como «ser-para-la-muerte» (Heidegger, Lacan), puesto que es capaz de sostener en toda su dificultad el carácter enigmático de la muerte, y en consecuencia puede abrirse *también* a una concepción (esperanzadora) de la misma como «salida final», último parto o nacimiento, desactiva en cierto modo los efectos mortíferos de esa «nostalgia», pero a costa de hacer del sujeto un ser atravesado por una «esquizofrenia» radical: pues si bien pesa sobre nosotros cierta «nostalgia del paraíso» (un deseo de *regresión* al origen intrauterino), el hombre está llamado también a hacer permanentemente la experiencia *progresiva* de una ganancia a través de la pérdida y la despedida (una apertura al futuro). La experiencia única del nacimiento se puede elevar, así, a *símbolo filosófico* desde el que poder plantear, siempre tentativamente, el problema de la muerte. De algún modo, la reflexión de Tomatis nos conduce a revisar la cuestión de la temporalidad de la «existencia», pero que él no aborda conceptualmente. De hecho, será Eugenio Trías quien sepa extraer las consecuencias más radicales de esta actitud socrático-platónica ante la muerte, aquella que permita abrir cauce a una *esperanza*¹³ fundada y justificada en la reflexión racional.

13. La justificación de esta afirmación puede verse más desarrollada en mi artículo, publicado en esta misma revista, «El Gran Viaje²: Muerte y Espacio-luz en los textos de Eugenio Trías. Contestación a Heidegger», *Claridades. Revista de Filosofía*, 12, nº2, 2020, pp. 123-161. Hay enlace directo en esta dirección: <https://revistas.uma.es/index.php/claridades/article/view/6551>.

2.4. LA ESCUCHA COMO TELEOLOGÍA DE LA AUDICIÓN Y LA COMUNICACIÓN

Para Tomatis, la evolución de la vida en su conjunto, como nueva organización de la materia inorgánica antecedente, presupone y requiere de algún modo la comunicación con el entorno. A medida que esta interacción se va volviendo más precisa y elaborada, las formas vivas se van haciendo más complejas y sofisticadas. Este esquema básico de la evolución permite, además, percatarse de que, en la línea evolutiva, después del olfato, primer sentido en desarrollarse, fue la vista la que progresó, para después serlo el oído. Tomatis concluye de este esquema que la evolución de las especies vivas y, por tanto, de la comunicación con el entorno, apunta hacia la aparición y complejización del oído. Tanto genética como embriológicamente, de lo que para él se trata en la evolución de las especies es de la aparición del oído, pero, sobre todo, de la función superior de la escucha. Cabría hablar, así, por un lado, de una teleología de la comunicación con el entorno hacia su forma más sofisticada: la audición; y, por otro, de una teleología inmanente de la audición: la escucha.

El ser humano ha llevado hasta su nivel más elaborado esta comunicación con el entorno. De hecho, la aparición y el desarrollo del lenguaje fue posible debido a una agudizada sensibilidad con respecto a los movimientos acústicos. La escucha implica que el vestíbulo esté a la entera disposición de la cóclea, órgano del oído interno que está en la raíz del desarrollo del lenguaje. Ésta crea una dinámica que refuerza la verticalidad del hombre y prepara al cuerpo para ponerlo en actitud de escucha, pero es que esta actitud de escucha es un deseo incipiente que ya existe «in utero». En efecto, cuando en los momentos de proto-conciencia de que es capaz, el embrión-feto agudiza el oído en dirección a la voz de su madre, se puede constatar en él cierta tensión. Se prepara, así, según Tomatis, para esa dimensión superior de la escucha que, mucho antes de nacer, le proporciona su condición de hombre¹⁴.

2.5. COSMOGONÍA SONORA Y ANTROPOLOGÍA DE LA ESCUCHA

Tomatis, en uno de sus últimos libros, *Écouter l'univers*, de 1996, tomando como punto de partida las investigaciones empíricas llevadas a cabo durante años, va a transitar hacia el terreno de la antropología filosófica, proponiendo una suerte de «antropología sonora y de la escucha» correlativa a una

14. A. Tomatis, *9 meses en el Paraíso o. c.* pp. 93-94.

«cosmogonía» sonora de indudable poder sugestivo. En efecto, el otorrino francés va a defender la tesis de que

el cosmos no es más que sonido, *un* sonido. A partir de tal axioma, la creación puede no ser otra cosa que una realización engendrada por el fenómeno sonoro, que se propaga por el espacio que él crea y al que da forma, inventando también el tiempo al ritmo de su expansión¹⁵.

Dicho de otro modo: «postularemos de entrada que todo fenómeno acústico hace eco del sonido primordial»¹⁶, esa «fuente inicial de todas las energías que se expandieron con el Big Bang». Por eso, si el sonido se presenta en lo esencial como un fenómeno vibratorio, se puede concluir fácilmente que el universo, gracias a ese eco permanente del sonido primordial, puede ser concebido como

una estructura vibratoria que tiende a hacerse cada vez más compleja a medida que conquista su propia infinitud, siguiendo un orden establecido desde toda la eternidad. Expresión del Creador, ese *logos* es emanación de esa estructura vibratoria. Es el resultado de su vibración primordial y primera¹⁷.

Tomatis se ve forzado a llevar a cabo una distinción esencial entre *sonoro* y *sónico*. Llamará «*sonoro* todo lo que tienen que ver con los sonidos acústicamente percibidos —es decir, audibles por el hombre—» y llamará «*sónico* todo lo que es vibratorio al nivel de lo inaudible»¹⁸.

Tengo la convicción —dice Tomatis— de que el fenómeno sonoro está en la raíz de todo lo que existe en el cosmos, puesto que este se manifiesta bajo formas vibratorias, desde el estado energético que precede a la partícula hasta las masas estelares más importantes, junto a las cuales el sol mismo sólo es una minúscula bola de fuego¹⁹.

El mundo, así, no parece ser otra cosa que, revitalizando la idea pitagórica de la armonía de las esferas,

15. A. Tomatis, *Écouter l'univers*, Paris: Editions Robert Laffon, 1996, p. 14 (traducción mía).

16. *Ibid.*, p. 13.

17. *Ibid.*, p. 15.

18. *Ibid.*, p. 21.

19. *Ibid.*, p. 22.

la evolución de una composición sónica, de una 'sinfonía fantástica', ciertamente inaudible, pero una sinfonía al fin y al cabo, puesto que ella es sónica por esencia. Este conjunto se despliega desde el comienzo del universo a partir de un trozo reducido a su masa mínima y a su máximo de energía, puesto que se propaga en la infinitud del tiempo y del espacio»²⁰.

Pues bien, en medio de un universo «en el que todo es sonido» (tal es el excitante subtítulo que acompaña al título general de la obra *Écouter l'univers*), el hombre está llamado a convertirse, no ya sólo en un oyente, sino en un 'escuchante' (neologismo que quiere traducir el también neologismo francés *écoutant*, participio sustantivado). El hombre ha de sentirse integrado en la creación como la parte activa y creadora que es. Si la teoría psicoanalítica, en sus múltiples variantes, pretende explorar y reconstruir la génesis de la subjetividad, Tomatis apunta a hacer de la escucha el pivote último de la humanización. «Este camino hacia la escucha tiene por principal objetivo el descubrimiento de la presencia del otro, de la presencia efectiva del 'ser-otro-que-uno-mismo'»²¹.

Este enfoque, centrado en la escucha, permite comprender mejor, que el cuerpo humano no es ni puede ser más que un instrumento integrado, gracias a la escucha, en una dinámica general y universal, aquella precisamente que conduce al universo, este universo del cual se recuerda que no es más que la expresión de una infinidad de fenómenos vibratorios que invaden la inmensidad cósmica²².

Como anticipé al principio de este texto, en Tomatis se aúnan de una manera muy original investigación científica y reflexión filosófica, particularmente en la elaboración de una «antropología de la escucha» que tiene en la teleología de la audición (justamente la escucha) su punta de lanza. Para este esbozo de antropología, la escucha, como teleología de la audición, se configura como la forma más excelsa de «co-responder» (en su sentido de acoger, pero también de «resonar») a un universo que precede siempre al hombre y «en el que todo es sonido». De ese modo, antropología de la escucha y metafísica sonora se co-pertenecen. Esta metafísica modula, actualizándolo sobre el paradigma del oído y la comunicación, el carácter teleológico de la naturaleza que encontramos en la concepción aristotélica, pero que tan lejos queda de la actual visión científicista del mundo, en el

20. Ibid., p. 23.

21. Ibid., p. 203-204.

22. Ibid., p. 206.

que cualquier atisbo de «filosofía de la naturaleza», por necesaria que sea, no encuentra su lugar en el conjunto del saber. En cualquier caso, puede sugerir caminos nuevos para la comprensión de «eso que somos», y, sin lugar a dudas, de la estética musical, como pronto se verá.

Es hora ya de pasar, pues, a la segunda parte de este trabajo y exponer las estéticas musicales (gnósticas, pero de distinto modo) de la memoria, propuestas por el alemán Peter Sloterdijk y por el español Eugenio Trías.

3. ESTÉTICAS MUSICALES DE LA MEMORIA: PETER SLOTERDIJK Y EUGENIO TRÍAS

Siempre podremos preguntarnos qué relación guarda la «arqueología sonora» del sujeto llevada a cabo anteriormente a través de los textos de Alfred Tomatis, y la estética musical, al menos, la que proponen, primero, Peter Sloterdijk y, después, Eugenio Trías. Es cierto que es Eugenio Trías quien lee a Peter Sloterdijk. Hay cierta precedencia teórica del alemán sobre el español, reconocida explícitamente en los textos de este último. Pero esa lectura, como en todos los demás casos de filósofos que han influido en su aventura intelectual, no es una lectura pasiva, sino, todo lo contrario, (re)creadora, pues *modula* (y aquí querría hacer «resonar» el significado musical del término) las ideas recibidas, desde el horizonte propio y singular alcanzado, después de muchos años de actividad intelectual, de la «filosofía del límite». Y ello lo cambia todo, como mostraré en su momento.

Pues bien, tanto Sloterdijk como Trías (a su modo) son plenamente conscientes de que sus incursiones en la estética musical son deudoras de lo que aquí he llamado *arqueología sonora del sujeto*, «que en el curso de los últimos decenios ha puesto en nuestro conocimiento multitud de nuevos y estimulantes hallazgos sobre la génesis del oído humano»²³. De una manera más conceptual uno (Sloterdijk) y ensayística el otro (Trías), ambos parecen coincidir en hacer de la relevancia del oído en la génesis de la subjetividad una suerte de hilo de Ariadna para una nueva teoría sobre el hombre, para una nueva antropología. Ese hilo de Ariadna sonoro lleva al filósofo atento a integrar en la comprensión de la «existencia», como uno de sus momentos, la vida anterior a la vida del «ser-en-el-mundo», jamás asumida por las filosofías de la existencia del siglo XX (Heidegger, Sartre). Como lo expresa Sloterdijk,

23. P. Sloterdijk, *El imperativo estético*, Madrid: Akal, 2020, p. 7.

el oído es, sin duda, el órgano que dirige el contacto humano con el mundo, y lo es ya en un momento del desarrollo orgánico en que el individuo como tal no está 'ahí' —si con el adverbio 'ahí' indicamos la posibilidad de que un sujeto se halle a una distancia suficiente de las cosas como para poder un referirse a un objeto o una circunstancia—²⁴.

Las consecuencias de este planteamiento antropológico para la estética musical tanto de Sloterdijk como de Trías se mostrarán en su momento.

En cualquier caso, estos dos pensadores, tal y como explícitamente lo argumenta Sloterdijk en *Extrañamiento del mundo*, pero cuyo proyecto también alcanza a Trías de algún modo, pretenden sugerir formas de comprensión de la «existencia» desde lo sonoro, como manera de trascender el marco óptico de la luz y la visión propio de la metafísica tradicional, y sólo desde esa suerte de «antropología sonora» resultante cabe entender las incursiones en la estética musical. Es decir, la asunción de los hallazgos de la *arqueología sonora* referidos en la primera parte de este texto va a sugerir una suerte de exploraciones antropológicas, desde las que a su vez cabrá interrogarse por la música²⁵. Ahora bien, mientras Sloterdijk interpreta la «existencia» desde una matriz «gnóstica», de la que borra intencionadamente la dimensión escatológica (es decir, evita plantearse la tercera de las grandes preguntas kantianas, *Was darf ich hoffen?*, ¿qué me cabe esperar?), y ello en virtud de su adscripción a la concepción heideggeriana del *Dasein* como «ser-para-la-muerte», Trías, por el contrario, se propone rescatar para nuestra época la audacia de la actitud socrático-platónica ante la muerte, y ello con el objetivo de sortear justamente la concepción heideggeriana del *Da-sein*, en la que la finitud se clausura sobre sí sin apertura alguna a la trascendencia, peligro frente al cual ya había advertido el propio Hegel²⁶. Para Trías, esa trascendencia no será ninguna entidad supratemporal, sino, justamente, la dimensión temporal del futuro. Por ello, para él, será crucial, con el objeto

24. Ibid., pp. 7-8.

25. Es cierto, además, que, en el caso de Trías, la atención teórica a la música permite volver de nuevo a la pregunta por la «existencia». Será el llamado por él mismo «giro musical» de la filosofía.

26. «Asirse al *punto de vista* de la finitud como último, vale entonces no sólo como cosa del entendimiento, sino como algo moral y religioso, así como lo contrario, [es decir,] querer ir más allá de este punto de vista, vale como una temeridad del pensamiento, es más, como locura suya. Pero ciertamente, esa *modestia* es más bien la peor de las virtudes que hace de lo finito algo simplemente firme, un *absoluto*, y se detiene en lo más falto de firmeza, en aquello que no tiene en sí mismo su fundamento». G.W.F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Madrid: Alianza, 2005, §386, p. 438.

de alcanzar una comprensión más cabal de la existencia, el planteamiento de la tercera de las preguntas kantianas, tan desatendida por Heidegger y otros filósofos del siglo XX. Pues bien, si el apartado 2.1, que sigue a continuación, está orientado a explorar la relación que en el texto de Sloterdijk guardan la estética musical y una antropología sonora de nuevo cuño pensada desde una matriz «gnóstica», en el apartado 2.2. se seguirá el pensamiento de Trías en su manera de encontrar en lo sonoro una especie de hilo de Ariadna para una antropología capaz de cuestionar el primado de la muerte concebida como un «no ser ya nunca más», y sustentada en su «filosofía del límite». De las antiguas religiones «gnósticas» estos dos filósofos extraen, pues, diversos elementos para hacerlos novedosamente fecundos para la antropología: mientras que en Trías «gnosis» significará una suerte de revelación particular y singular sobre el propio destino que acontece en la escucha musical lograda, Sloterdijk, por su parte, modulará la estructura «gnóstica» de la existencia — que hace de este mundo un momento *degradado* en relación a la plenitud plerómica del mundo anterior—, sobre la recuperación para la filosofía de esa vida previa a la vida, que es la noche intrauterina.

3.1. PETER SLOTERDIJK: LA REGRESIÓN SONORA DEL «OÍDO DESDICHADO» A LA MUSIQUE MATERNELLE

El filósofo alemán Peter Sloterdijk ha llevado a cabo en dos de sus densos textos una provocadora incursión en el ámbito de la estética musical. El primero de esos textos lleva el enigmático título de «¿Dónde estamos, cuando escuchamos música?». Constituye el séptimo «bloque textual» de una obra titulada *Extrañamiento del mundo (Weltemfremdung)*, publicada en Alemania en 1993, y traducida al castellano por la editorial Pre-Textos en 1998²⁷. El otro escrito lleva por nombre *Mundo sonoro (Klangwelt)* y constituye el primer capítulo del libro *El imperativo estético*, aparecido en Alemania en 2007, y traducido después al castellano por la editorial Akal en 2020²⁸, y en el que el filósofo alemán da otra vuelta de tuerca sobre las tesis e ideas ya avanzadas originalmente en su texto anterior.

Volvamos al primero de estos escritos, *¿Dónde estamos cuando escuchamos música?*, que, como queda dicho, ocupa el séptimo bloque de un libro titulado *Extrañamiento del mundo*, y al que el autor mismo describe como «una serie de tentativas de hacer fecundo un viejo tema gnóstico para una

27. P. Sloterdijk, *Extrañamiento del mundo* o. c pp. 285-314.

28. P. Sloterdijk, *El imperativo estético* o. c. pp. 6-44.

teoría moderna del hombre»²⁹. Importará identificar, desde luego, a qué «viejo tema gnóstico» se está refiriendo aquí, por cuanto sin él parece que no se podrá entender su teorización en todo su alcance, pero tampoco podemos perder de vista que lo que nos propone son «una serie de tentativas» para hacer de ese viejo tema gnóstico una matriz fecunda «para una teoría del hombre», aún por desarrollar. Pues bien, a ¿qué «tema gnóstico» se está refiriendo aquí Sloterdijk? Al tema, justamente, que da título al libro: el «extrañamiento del mundo». ¿Qué mejor, entonces, que acudir a uno de los grandes conocedores de la religión gnóstica como es Hans Jonas en busca de orientación? En su libro *La religión gnóstica. El mensaje del Dios extraño y los comienzos del cristianismo*, en el apartado dedicado a analizar la figura simbólica del «extraño» en el gnosticismo, dice esto:

Lo «extraño» es aquello que nace en otro lugar y no pertenece a este. Para aquellos que sí pertenecen a este lugar es, por tanto, lo raro, lo no familiar y lo incomprensible; pero el mundo de estos es, a la vez, tan incomprensible para esa naturaleza extraña que viene a habitar entre ellos como una tierra extranjera; y, así, padece el signo del extranjero solitario, desprotegido, incomprensido e incapaz de comprender en una situación llena de peligros. *La angustia y la añoranza del hogar forman parte de la suerte del extranjero...* El recuerdo de su propia diferencia, el reconocimiento de su lugar de exilio por lo que es, constituye el primer paso atrás, la despertada añoranza del hogar, el comienzo del regreso. Todo esto pertenece al lado «doloroso» de la *experiencia del extrañamiento*³⁰.

Sloterdijk recorre en su libro diversas figuras en las que se encarna ese principio de «extrañamiento del mundo»: los monjes, el consumo de drogas (santas o profanas), etc. Su originalidad, en su enfoque sobre la música, que es el que aquí nos interesa, radica en el peculiar modo que tiene de modular los descubrimientos relativos al oído y la audición llevados a cabo por neurólogos y científicos del siglo XX, desde una inquietante aproximación de posiciones teóricas tan heterogéneas como las de Emil Cioran y Martin Heidegger. Lo explicaré a continuación.

Empezaré por transcribir dos aforismos de Cioran, extraídos de su libro *De lágrimas y de santos*, sobre la música. Uno de ellos lo cita el propio Sloterdijk, pero el otro, no. Sin embargo, puestos juntos uno con el otro, y

29. P. Sloterdijk, *Extrañamiento del mundo o. c.* p.23.

30. H. Jonas, *La religión gnóstica*, Madrid: Ediciones Siruela, 2000, pp. 84-85 (cursiva mía).

sobre el trasfondo diseñado en este artículo, nos puede sugerir un modo de acceso al pensar del filósofo alemán.

*Poseemos en nosotros mismos toda la música: yace en las capas profundas del recuerdo. Todo lo que es musical es una cuestión de reminiscencia. En la época en que no teníamos nombre debimos haberlo oído todo*³¹.

*Toda verdadera música procede del llanto, puesto que ha nacido de la nostalgia del paraíso*³².

Cioran, en la primera cita, por otra parte, tan enigmática, hace de la experiencia musical una cuestión de reminiscencia, de recuerdo. La música daría cauce a la irrupción de la memoria, de una memoria arcaica. La segunda, a su vez, pone al lector en camino de aquello respecto de lo cual los destellos sonoros son justamente reminiscencia: del paraíso. La experiencia musical aparece entonces como expresión de una «nostalgia» que anida en los estratos más arcaicos de la subjetividad: la «nostalgia del paraíso». Ahora bien, si se ha seguido bien el hilo argumental de este artículo, cuando se habla aquí de «paraíso», se puede interpretar en clave antropológica como la vida prenatal intrauterina en el vientre materno, en el que el embrión-feto vive en un estado de *continuum* sonoro con la voz de la madre y los latidos del corazón.

Sloterdijk tiene un fecundo comentario a la primera de estas citas en su ensayo de 2007, *Mundo sonoro*, que viene a confirmar esta interpretación. Por esta razón resonarán en el lector ideas ya articuladas anteriormente aquí. En ese comentario Sloterdijk descompone el primer aforismo en dos momentos sucesivos, correspondientes a los dos momentos sucesivos de toda vida humana, siempre que se haga del oído y lo sonoro un hilo conductor para una nueva teoría del hombre. En primer lugar, en un momento uno, existiría, para él, un oyente primigenio, una suerte de proto-escucha, en general, la de un embrión

sumido en un *continuum* sonoro y dominado por dos emanaciones del medio materno: por una parte, los latidos del corazón, que le dan el repetitivo ritmo existencial, y, por otra, la voz de la madre, cuyas libres producciones prosódicas impregnan el oído fetal de un dialecto melódico. Estos dos factores universales de

31. E. Cioran, *De lágrimas y de santos*, Barcelona: Tusquets, 1988, p. 20.

32. *Ibid.*, p. 13.

la formación intrauterina del oído, el bajo continuo cardíaco y la voz de soprano materna, circunscriben el continente utópico de la protomúsica o endomúsica...³³.

En segundo lugar, en un momento dos, existiría un oído aéreo postparto, habituado a un mundo lleno de ruidos de diversa índole, un oído individualizado o «desdichado», esto es, un oído que, leído desde la figura hegeliana de la «conciencia desdichada», parece estar gobernado por un deseo arcaico de evasión del mundo disonante y ruidoso en el que nos encontramos en dirección al «paraíso» de un *continuum* sonoro que siempre nos queda en un atrás irrecuperable, pero del cual guardamos memoria. «Se podría decir que el oído individuado o desdichado tiende de un modo irresistible a alejarse del mundo real hacia un espacio más íntimo de reminiscencias acósmicas»³⁴.

Esta articulación del segundo momento del sujeto individualizado en un medio aéreo, pero gobernado por una memoria arcaica del paraíso matricial del cual siente «nostalgia», sigue una dialéctica peculiar. En primer lugar, Sloterdijk se esfuerza por diferenciar el oído musical y, por consiguiente, la musicalidad, del ruido cotidiano y las habladurías del mundo ambiente:

Todavía debemos aclarar de qué manera el oído es musical. La musicalidad, en el sentido estricto de la palabra, presupone que el oído adulto puede ocasionalmente tomarse unas vacaciones y evadirse de la audición trivial de la ruidosa cotidianidad eligiendo determinados sonidos. El mundo tal como habitualmente lo experimentamos es espacio completamente alejado de la música. Lo que en él mina son los acontecimientos ruidosos de nuestros entornos; ante todo, el inevitable parloteo de nuestros semejantes, que hoy los medios amplifican al máximo, y luego la diversidad de ruidos cotidianos con la impronta acústica de nuestro entorno doméstico, nuestro lugar de trabajo y nuestro tráfico callejero. El oído humano es así un órgano esclavo, secretarial y servil, pues en principio no puede hacer otra cosa que plegarse a la autoridad de cualquier presencia ruidosa. La amusicalidad es la voz del amo, y amusical es el tono con que la realidad de las cosas nos ordena entenderlas. En cambio, la música tiene la virtud de apartarnos de ellas³⁵.

La escucha musical sería posible, pues, para Sloterdijk, en tanto evasión y huida de los ruidos desagradables de la vida cotidiana, de las habladurías del mundo ambiente. No sería improcedente recordar aquí el pasaje

33. P. Sloterdijk, *El imperativo estético* o. c. p. 8.

34. P. Sloterdijk, *Extrañamiento del mundo* o. c. pp. 291-292.

35. P. Sloterdijk, *El imperativo estético*, pp. 10-11.

heideggeriano de las «habladurías» entre las que nos encontramos, y respecto de las cuales el *Da-sein* desearía, siempre según Sloterdijk, un apartamiento, un alejamiento, quizás un olvido. La escucha musical vendría a colmar el deseo de ese alejamiento o esa evasión, pues tal *extrañamiento del mundo* aspiraría en lo más hondo a una reanudación del *continuum sonoro* prenatal con la madre, interrumpido tras la *catástrofe* del parto (idea ésta de la «catástrofe», recurrente en varios lugares de su texto, en la que «resuena» de algún modo la tesis analítica de Otto Rank respecto al «trauma del nacimiento»). Sloterdijk interpreta la angustia heideggeriana, que, recordemos, constituye el afecto que hace posible el acceso a la vida «propia», como pánico ante «el silencio cósmico de la existencia»³⁶, refiriéndose justamente con esta expresión a la ruptura del *continuum* sonoro acuático de la vida prenatal intrauterina en virtud de su irrupción, tras el nacimiento, en un medio distinto, el aéreo:

El *ser-ahí* en el mundo quiere siempre decir estar expuesto en una esfera donde, por primera vez, la no-música es posible. El que ha nacido ha perdido el tono del *continuum* acústico profundo del instrumento materno. El penetrante estremecimiento de la angustia proviene de la pérdida de aquella música que ya *no* oímos más cuando estamos en el mundo. Una lectura atenta del enigmático discurso de Heidegger permite ver que la angustia de la que se habla no puede ser otro que la angustia ante la muerte de la música congénita, la angustia ante el espantoso silencio del mundo tras la separación del medio materno. Todo lo que después será música creada proviene de una música resucitada y reencontrada que también evidencia el *continuum* hacia su destrucción³⁷.

Ese mundo de habladurías y ruidos ensordecedores activan en el sujeto el resorte de esa memoria arcaica del *continuum* materno, pues, en el fondo, constituyen una ocupación violenta del medio aéreo cuya verdad última ya aprende el niño desde poco después de nacer, a saber, que

el mundo es un lugar hueco y silencioso donde el latido cardíaco y la voz de soprano primordial han enmudecido catastróficamente... Desde el primer minuto, el

36. P. Sloterdijk, *Extrañamiento del mundo*, p. 314.

37. *Ibid.*, p. 312. En la edición de Pre-Textos se traduce mal el término alemán *Angst* por *miedo* y no por la expresión correcta *angustia*. El traductor no debía de estar familiarizado con la filosofía heideggeriana, para la cual hay una diferencia esencial entre *miedo* y *angustia*. De ahí que se haya corregido allí donde aparece en esta cita.

humano ser-en-el-mundo cargará con la exigencia de renunciar al *continuum* sonoro de la primera intimidad. El silencio es ahora la señal de alarma del ser³⁸.

El medio aéreo es el medio del silencio, pero aquí «silencio» ha de ser interpretado, no como ausencia absoluta de sonido, sino como la interrupción catastrófica en el medio aéreo de la *inmersión sonora* con la voz de la madre en un medio acuático. El ser-en-el-mundo ha de aprender a renunciar a la *inmersión* sonora de la vida intrauterina, pero mientras tanto la música le servirá como sucedáneo aéreo de esa *inmersión* sonora anhelada y buscada.

Las metáforas «gnósticas» desde las cuales Sloterdijk piensa la existencia hacen de ésta un exilio forzado tras la *catástrofe* del nacimiento³⁹. La vida aquí aparece como exilio en tanto que, en el mundo, el existente se encuentra en una esfera llena de ruidos y disonancias, que quieren llenar el «silencio cósmico de la existencia», un silencio angustioso respecto de la música primordial, que no sería otra que la *musique maternelle*, la voz (soprano) de la madre, los latidos de su corazón y el ritmo de su respiración. Pero en este mundo *caído*, el exiliado guardaría una memoria sonora arcaica de ese otro mundo prenatal, de esa paradisíaca vida previa a la vida, en la que como embrión-feto viviría en una *inmersión* sonora continua. «Cuando ya no son audibles los latidos del corazón y el susurro visceral del instrumento musical primario, entra en escena la urgencia del pánico de existir»⁴⁰. Es esa angustia ante el «espantoso silencio del mundo» la que urgiría al hombre separado de su medio maternal a la reanudación del *continuum sonoro* mediante la escucha musical. Escuchar música implicaría, pues, de un modo cuasi metafísico, una suerte de «retorno al reino de los latidos cardiacos y la arcaica voz de soprano»⁴¹. Parecería, por tanto, que

38. P. Sloterdijk, *El imperativo estético*, pp. 10-11. Recuérdese lo que decía en la nota 7 a pie de página.

39. La matriz «gnóstica» consiste en pensar la vida del hombre en este mundo como un exilio forzado y forzoso respecto de una vida anterior en el pleroma divino, al cual le une una sustancia espiritual que anida en él (y que le hace, por ello, extraño a este mundo), pero que ha «caído» de ese pleroma divino al mundo material debido a una catástrofe que acontece en el interior de ese mismo pleroma. Para más detalles, léase la obra de Hans Jonas antes citada.

40. P. Sloterdijk, *Extrañamiento del mundo o. c.* p. 313.

41. P. Sloterdijk, *El imperativo estético*, p. 11. Sloterdijk entiende todo el proceso histórico de la modernidad europea como un configurar en libertad ese retorno necesario a espacios cósmicos primordiales. Cuando la música asciende, como en la modernidad europea, al ámbito de lo público y lo cultural, «se impone la regla de que aquello que comenzó como encantamiento, debe regresar en libertad», *Ibid.*, p. 11.

nosotros estamos condenados a la música, como a la nostalgia y la libertad. La música seguirá como arte de los condenados, según una expresión de Thomas Mann, hasta nueva orden demoníaca⁴².

Y después de lo dicho hasta aquí, se hace claro por qué el filósofo alemán habla de la naturaleza «demoníaca» de la música:

la naturaleza del fenómeno demoníaco-musical se entiende algo mejor en cuanto concedemos que, cuando la relación acústica con el mundo se hace musical, siempre podremos activar el registro de las regresiones más profundas⁴³.

Lo demoníaco vendría de la mano de la urgencia de una *regresión*. «Hay música porque los humanos son seres que insisten en que quieren volver a tener lo mejor»⁴⁴. «Esa tensión es lo que permite calificar de demoníaco el territorio de la música»⁴⁵. Ahora bien, toda experiencia musical es finita, por lo que la escucha musical siempre acabará devolviendo al existente a un mundo en el que todo es ruido y hablaturía.

Para concluir, Sloterdijk defiende que la exposición auditiva a la presencia sonora de una pieza musical surge en el sujeto el efecto de un retorno, de una *regresión* a escenarios primordiales. Para él, la experiencia musical *tout court* «comienza enteramente gobernada por el re-encuentro», pues la «fascinación específica del arte musical» como tal está «ligada al efecto de retorno de una presencia sonora que se cree olvidada. Cuando más esencial es la música, nos aparece como *musique retrouvée*»⁴⁶. Sloterdijk entiende que la audición en el cuerpo de la madre, en un estado de inmersión acústica acuática, es la base de toda audición ulterior y, por tanto, que la música siempre es capaz de, como se ha citado antes,

activar el registro de las regresiones más profundas. De esto se sigue que, aun en el sujeto adulto marcado por la dureza de lo real, la música es capaz de evocar su prehistoria íntima⁴⁷.

42. P. Sloterdijk, *Extrañamiento del mundo o. c.*, p. 297.

43. P. Sloterdijk, *El imperativo estético o. c.*, p. 9.

44. *Ibid.*, p. 11.

45. *Ibid.*, p. 13.

46. *Ibid.*, p. 12.

47. *Ibid.*, p. 11.

Es sorprendente que en la época que celebra la crisis de la metafísica como *presencia* de un significado ideal, pasen a primer plano las estéticas de una *presencia* sonora, de la cual se destaca y enfatiza precisamente su estar más allá de cualquier apropiación y expresión simbólica (de sentido).

Ahora bien, si hemos hecho referencia a la matriz «gnóstica» de las metáforas con las cuales Sloterdijk piensa la existencia humana, conviene apuntar también que el filósofo alemán pasa por alto el momento tres de la vida que acompaña a todo relato gnóstico, y es la anticipación profética de la restitución escatológica del pneuma del exiliado al pleroma divino. La razón de esa borradura, es decir, la razón por la que ese aspecto de «lo gnóstico» no resulta para él fecundo «para una nueva teoría del hombre», es que Sloterdijk asume sin más el dictamen heideggeriano de la existencia como «ser-para-la-muerte», donde la muerte es entendida como un «no ser ya nunca más». Es esta concepción la que Trías se esforzará en sortear acudiendo a otras fuentes filosóficas, pero teniendo en cuenta siempre que el sonido es en él, igualmente, el hilo conductor para una nueva comprensión de la existencia. En el filósofo español, la *arqueología sonora* del sujeto presentada anteriormente fecunda una antropología sonora similar, en ciertos aspectos, a la de Sloterdijk, pero, en su caso, la estética musical de la memoria que configura no acaba siendo una pieza teórica que cuadra sin más dentro de la antropología que se sostiene (como en el caso del filósofo alemán), sino que revertirá sobre la comprensión de la temporalidad de la existencia (con el trasfondo de su filosofía del límite), cuestionando aquello que Sloterdijk no se cuestiona jamás: la existencia como «ser-para-la-muerte». Es a esta reversión a lo que Trías llamará «giro musical» de la filosofía.

3.2. E. TRÍAS: LA «MEMORIA DE LO INMEMORIAL» COMO MEMORIA DEL FUTURO (ESCATOLÓGICO)

Eugenio Trías es conocido para el público español por haber diseñado desde los años 90 del siglo pasado una ambiciosa «filosofía del límite» cuyo alcance afecta a la ontología, la teoría del conocimiento, la ética, la estética, la filosofía de la religión, etc. Es verdad que la inquietud musical acompañó a este filósofo durante toda su vida. Testigos de la misma son, por un lado, su aún hoy novedosísimo libro de 1974, *Drama e identidad*, o el de 1991, *Lógica del límite*. Pero el vínculo singular entre la música y la memoria (que es aquí lo que nos interesa) lo elabora en dos de sus textos más voluminosos, *El Canto de las Sirenas* y *La imaginación Sonora*, particularmente en este último, siempre en el contexto de un ambicioso

empeño por *pensar la música* en toda su fascinante complejidad. Es de este último el que se abordará aquí.

Comprender la música en toda su amplitud, más allá de las divisiones en música clásica o música contemporánea⁴⁸, significa asumir en toda su radicalidad, no sólo que está hecha únicamente de sonidos, «materia fónica en perpetuo movimiento y vibración»⁴⁹, sino, sobre todo, que esa sucesión sonora, o continuo sonoro que no se alza nunca a la articulación semántica (como sí ocurre, en cambio, en el lenguaje verbal), es siempre el resultado de una intervención creadora e intencional, por parte de un compositor, al menos en la cultura occidental, pero también de un intérprete o un oyente receptivo. La música puede ser definida como esa organización de los sonidos en una forma sonora, auténtica forma-en-el-tiempo, pero que produce efectos en quien la escucha, efectos emotivos o sentimentales, tan resaltados por la tradición filosófica, pero también importa rescatar el corolario de naturaleza cognitiva: la música, en efecto, apela a la inteligencia. Y aquí, de nuevo hay que matizar. Cuando Trías habla de ese efecto en la inteligencia, no sólo lo hace en el sentido, enfatizado por algunos filósofos románticos (Novalis, F. Schlegel), de que la pieza sonora constituye una compleja estructura compositiva compuestas de «ideas musicales», sino, además, en el sentido, también romántico (Hoffmann), de que hace resonar en el oyente (en ese límite entre la obra y el oyente que es la escucha activa) esa dimensión *erótica* del *logos* que linda con las grandes preguntas de la existencia, y que pueden sintetizarse en torno a las tres grandes «ideas de la razón» kantianas: Dios, Alma y Mundo. Sólo que ese conocimiento que nos aporta es siempre particular y singular, referido a la propia vida. La música, así, «se instituye como una original gnosia a la vez sensorial e inteligible»⁵⁰, por lo que podría considerarse que trasciende «emoción y razón en el dominio espiritual»⁵¹. Lo decisivo es, aquí, que este conocimiento particular, singular, de los grandes misterios *acontece*, o *puede* acontecer (con los que se subraya su contingencia, no su necesidad), y lo hace siempre de una manera inmediata, al margen de toda intervención lingüística⁵². Es por esta razón que a Trías le interesa

48. Si Gadamer, en su libro *La actualidad de lo bello*, se propone trazar un puente hermenéutico entre el gran arte del pasado y el arte de las vanguardias del siglo XX, Eugenio Trías persigue la misma intención, pero referido esta vez al arte específico, y tan arrinconado por la filosofía, de la música. H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós, 1991, p. 21.

49. E. Trías, *La Imaginación Sonora*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, p. 574.

50. *Ibid.*, p. 598.

51. *Ibid.*, p. 561.

52. Esta afirmación es problemática, o, cuando menos, podría dar lugar a una interesante

rescatar para la música el concepto de «símbolo», que se le aparece correlativo de una dimensión de la imaginación que también le interesa teorizar frente a las concepciones tradicionales de la misma: la imaginación sonora⁵³.

Eso sería la composición musical: una subsunción imaginativa de materia fónica siempre en vibración, en movimiento, formadora de símbolos sonoros, en los cuales se connotaría, por vía analógica e indirecta, una idea estética de naturaleza fónica, una idea musical, la que tiene el valor de promover a la vez emociones en la escucha y comprensiones intuitivas que nos permiten reconocernos a nosotros mismos, o conocer y reconocer a los demás, y en general al mundo que nos rodea y que nos es contemporáneo. O que nos iluminan los grandes misterios que cercan nuestra existencia: el nacimiento, la sexualidad, el erotismo, la violencia, la crueldad, la injusticia, el duelo, la melancolía, la muerte, la agonía, el sufrimiento, la enfermedad, la expectativa de otra vida, el anhelo de eternidad⁵⁴.

Una de las novedades del enfoque triasiano de la música radicaría en hacer del sonido en vibración, un sonido que está esparcido en el cosmos (como muestra la aventura artística de John Cage) un modo originario de manifestación del ser, previo a la emergencia del lenguaje y la significación, pero sin la cual el lenguaje mismo no podría generarse, y que constituiría otro medio de dar curso a la expansión de la inteligencia: la música. El lenguaje tiene, en efecto, aparte de su dimensión lógica y semántica, un aspecto sonoro y estético (ya subrayado por Hamann en su determinante oposición al idealismo kantiano) sobre la que la filosofía ha pasado siempre de puntillas, incluso en los momentos más críticos con la tradición metafísica como es la deconstrucción de Derrida, quien al comprender la metafísica como *logocentrismo*, identifica *logos* con sentido ideal, pasando por alto de nuevo esa dimensión originaria y matricial del *logos-lenguaje* como es el sonido, la *foné*. Pues bien, para Trías, tiene todo su sentido decir que «en el principio fue el sonido»⁵⁵, y esa precedencia del sonido, antecedente respecto a toda significación lingüística, pero sin la que ésta no puede darse, es correlativa del proceso mismo por el que nos alzamos como sujetos. Es el sonido y su

discusión. Pero éste no es el lugar idóneo para desarrollarla.

53. «La expresión ‘imaginación sonora’ es una provocación, ya que esos dos conceptos, ‘imaginación’ y ‘sonido’ no suelen ir unidos». Ibid., p. 583. Es justamente a esa «provocación» a la que Trías trata de dar forma conceptual en su libro *La imaginación Sonora*.

54. Ibid., p. 595.

55. La convergencia entre Trías y Tomatis es aquí fascinante.

percepción auditiva la «vía regia» (por decirlo con Freud) para la elaboración de una «antropología sonora» sobre la cual fundamentar una concepción de la música como «memoria de lo inmemorial». Pues

si el lenguaje es signo de identidad de la voz paterna (falo-céntrica y logo-céntrica) la música procede de un 'matriarcado acústico' (Alfred Tomatis, Peter Sloterdijk) que se le anticipa y adelanta. *Es la articulación compleja, en múltiples dimensiones, de ese sujeto de identidad originario: la voz materna*⁵⁶.

Este enfoque de la música como articulación compleja de la voz materna da pie a explorar ahora esa «aproximación ensayística» de Trías a una «posible antropología musical»⁵⁷.

Es sabido que el filósofo catalán ha propuesto en sus libros una comprensión de la «existencia» (más bien que del «sujeto») como fronterizo, un ser atravesado por la «condición fronteriza». Lo singular de su «filosofía del límite», a la que viene dando forma intelectual en sus múltiples expansiones desde los años 90 del pasado siglo, radica en haber concebido ese límite y frontera, no como «semáforo en rojo» (tal y como él mismo recoge desde su primera publicación, *La filosofía y su sombra*), sino como gozne, y, por tanto, como espacio de unión-y-escisión, de conjunción-disyunción de dos cercos que ese «cerco fronterizo» funda: el cerco del aparecer y el cerco hermético. El existente es un ser expulsado de la naturaleza, pero está abierto al misterio (arte y religión serían las formas en las que históricamente el fronterizo acoge en el límite lo que procede del cerco hermético). Sólo que ese cerco hermético tiene en la existencia fronteriza dos modos de manifestarse:

El cerco hermético es el ámbito que, bajo la presión del límite, se nos descubre nimbado de un halo de enigma y de misterio. Desde el cerco fronterizo que nos atañe, y respecto al cual el misterio se nos hace patente como tal, debe decirse que ese núcleo posee en términos temporales -y no únicamente espaciales- dos posiciones diferenciadas: una atañe al pre-principio, otra al fin final; una invita a una consideración matricial, arqueológica; la segunda a una reflexión tentativa de naturaleza escatológica (sobre fines últimos, novísimos o postrimerías)... En términos temporales, se trata del pasado inmemorial, *ante rem*, y del futuro (*éschaton*), *post rem*⁵⁸.

56. Ibid. p. 583. La última frase está en cursiva por iniciativa mía, con objeto de resaltar la concepción triasiana de la música como articulación sonora de la voz materna.

57. Ibid., p. 568.

58. Ibid., p. 600.

La antropología sonora que diseña Trías, por consiguiente, distingue en toda «existencia» un primer *momento I* pre-natal, correspondiente a la noche intrauterina, el paraíso, a decir de Tomatis o de Lacan, no solamente porque tiene a su disposición constante el alimento que necesita, sino porque desde el cuarto mes y medio de vida puede agudizar el oído, oír y escuchar la voz (soprano) de su madre, así como entablar un cuasi diálogo con ella.

Ese oído arcaico es, ante todo, un filtro que empieza a distinguir los sonidos aceptables y los que deben rechazarse, suscitando un a primera diferenciación entre sonido y ruido (con importantes consecuencias en la formación de la escucha). Los sonidos comienzan a ser sometidos a un protojuicio que los acepta o los rechaza; los convierte en sonidos incorporados, fundamentos de armonía y consonancia, o en sonidos expulsados, base de la disonancia y de la cacofonía sonora... Resuena en él, sobre todo, un alma/cuerpo de mujer que ha mordido la mañana de la cultura⁵⁹.

Cabe, así, concluir que el oído de ese embrión-feto de la noche intrauterina constituye «la arqueología de lo que terminará siendo, una vez traspasado el umbral, y en progreso hacia la cultura, esa escucha que se culmina en música»⁶⁰, con lo que Trías parece insinuar cierta teleología de la audición en la escucha musical (yendo más lejos que Tomatis). De hecho, él mismo está convencido de que

es un arco amplio y complejo lo que se dibuja, un gran trazado en el que se va construyendo el ser que somos, la condición fronteriza, desde su incipiente condición del homúnculo hasta su maduración lingüística, hasta su posible aptitud musical⁶¹.

Tras este *primer momento*, previo y anterior al ser-en-el-mundo, y que ha sido olvidado o descuidado por las filosofías de la existencia⁶², vendría un *segundo momento*, correspondiente a la vida actual, la de la condición fronteriza, con todos sus eventos y vicisitudes, sus argumentos y sus decisiones, de los

59. Ibid., pp. 571-572.

60. Ibid., p. 573.

61. Ibid., p. 588. Es justamente el carácter decisivo de esta inmanente teleología de la audición lo que distingue al relato de Trías del de Sloterdijk en lo referente a la concepción de la música.

62. Trías sugiere algunas de las razones de este olvido. «Oscuros prejuicios respecto al mundo de la mujer, o sobre los supuestos cuentos de vieja relativos a la vida de la mujer embarazada y su criatura explican, sin justificar, esa lamentable omisión». Ibid., p. 605.

cuales guardamos memoria en nuestra conciencia, la «memoria voluntaria», a decir de Proust. Escuchar música viene a ser entonces tarea inexcusable de toda investigación filosófica radical, como forma de acceso a las fuentes originarias de nuestro ser, tal y como mostraré después.

Más allá de este *momento 2*, Trías propone distinguir también un *momento 3*, correspondiente a todas esas circunstancias que asedian al fronterizo al llegarle el momento conclusivo de su argumento vital. «Cerca de ese instante final, colgándose y columpiándose en un acorde de séptima —un acorde no consumado— pueden quizá desfilar fantasmas perceptivos, visuales, sonoros»⁶³. Pero ¿cómo entender ese momento singular postrero que es la muerte? Trías ha mostrado desde el principio de su aventura intelectual un serio hartazgo del nihilismo propio de esa filosofía que caracteriza a la existencia como «ser-para-la-muerte», entendida ésta como un no ser ya nunca más, o como el fin absoluto que cierra un decurso vital. El filósofo español quiere revalidar para nuestra actualidad la pregunta socrático-platónica por la muerte, ese no-saber que incita a concebirla no ya como fin final, sino también como (posible) «Gran Viaje». Como no puede ser de otra manera, «el tema queda abierto. No es posible resolverlo en términos filosóficos, sólo admite inferencias de una opinión razonable, o de una reflexión sustentada en la confianza que pueden inspirar ciertas escrituras reputadas sagradas»⁶⁴. La música como «memoria de lo inmemorial» puede leerse también como (esperanzadora) «anticipación del futuro» (o como «esperanza contra toda esperanza»).

Se muere varias veces en el argumento de una vida. Pero hay una primera muerte, que corresponde al renacimiento en otro medio, pasaje del homúnculo al nuevo recién nacido. Y cabe preguntarse si en el límite final, terminal, vuelve a producirse una circunstancia similar, en cuyo caso la diferencia sería abismal: el cerco de *esta* vida compartida, con sus complejidades y sufrimientos, sería la grandísima prueba de esa expansión in-audita, in-imaginable, hacia esa “desconocida canción” *que somos* —y “cuya primera y solemne nota es la muerte (Franz Liszt)”⁶⁵.

Pues bien, ¿cómo conecta Trías esta inquietud antropológica con la música? Mediante la elaboración de una sugerente y novedosa fenomenología de la escucha musical. En la escucha musical, como teleología lograda de la audición, cabría descubrir dos tendencias opuestas de la inteligencia pasional

63. *Ibid.*, p. 603.

64. *Ibid.*, p. 608.

65. *Ibid.*, p. 613.

fronteriza. A un nivel elemental, el músico Daniel Barenboim nos describe brevemente en qué consiste esa conjunción de tensiones propuestas:

La música avanza en el tiempo —por tanto hacia adelante—, pero, en paralelo y simultáneamente a esta progresión, el oído recuerda lo que ya ha percibido, por lo que vuelve hacia atrás, o, mejor, tiene conciencia al mismo tiempo del presente y del pasado. No podemos tener memoria del sonido en la primera nota, pero en la segunda ya somos conscientes de su relación con la primera, porque el oído la recuerda.... El oído crea el vínculo entre el presente y el pasado, y envía señales al cerebro respecto a qué esperar en el futuro⁶⁶.

La escucha musical es una experiencia compuesta simultáneamente de recuerdo y anticipación. Eso no los ha indicado Barenboim. Pero para Trías, esto significa también otra cosa. Para él, la inteligencia pasional fronteriza estaría presidida, por un lado, por un *deseo* de mundo, un *deseo* polarizado por la *idea*, por el sentido; pero, por otro, habría también un dinamismo *regresivo* hacia el origen, dinamismo tan originario como el otro: la *anámnesis* hacia espacios primordiales. En la experiencia musical lograda *acontece* el sentido, aunque lo haga en la frontera misma entre la obra y el oyente, dinamizado y espoleado por la imaginación, justamente la «imaginación sonora» a la que tanto le interesa a Trías dar estatuto filosófico. En tanto que *deseo* de mundo, el *mundo* sonoro es, así, una proyección hacia el futuro⁶⁷. Pero, en tanto que mundo *sonoro*, el efecto emotivo (la *conmoción* estética) aparece como la suscitación de la *memoria inconsciente* del cuerpo que *somos*, *memoria* de un pasado inmemorial,

de un proto-origen materno en el que, al transformarse en el presente de la vida en este mundo, tras el gran accidente que constituye el nacer, escenifica desde el principio esa audición primigenia que puede resonar en nuestro inconsciente y preconsciente, avivándose la memoria de lo inmemorial⁶⁸.

66. D. Barenboim, *El sonido es vida. El poder de la música*, Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2008, pp. 36-37.

67. Trías no parece rescatar para la reflexión el hecho de que toda obra musical tiene un final en el que se consuma la forma. Ese deseo de sentido acaba porque la obra acaba, aunque obviamente esa búsqueda de sentido se puede reanudar de otra manera. ¿Qué impacto teórico puede tener este hecho en la reflexión que nos ocupa sobre la temporalidad? Por el momento, quede sólo apuntado.

68. Eugenio Trías, *La Imaginación Sonora o. c.* p. 596.

La música es, por esto mismo, un «arte de la memoria»⁶⁹: la inmersión sonora en la escucha musical despierta ecos que creíamos olvidados, de un mundo otro, anterior a esta vida, pre-natal, pero que residen sin lugar a dudas en los sustratos más arcaicos de nuestro ser: el del *continuum* sonoro del embrión, «un microcosmos que no es isla sino cápsula abierta a vibraciones»⁷⁰.

Pues bien, el filósofo español sugiere pensar la temporalidad de la «existencia» según este doble movimiento de progresión (hacia el futuro) y regresión (hacia escenarios primordiales). En la experiencia musical lograda, en virtud de estos dos movimientos, erótico y anamnético, progresivo y regresivo, de la inteligencia pasional fronteriza, el oyente es convocado a hacer la experiencia de su condición de límite y frontera entre el ser y el sentido. La música vendría a ser, así, el espacio privilegiado en donde pensar esa temporalidad: el movimiento erótico hacia delante resultaría así espoleado por la capacidad de recuerdo, del movimiento hacia atrás, hacia el origen. A su vez, esa reminiscencia de escenarios primordiales sería el más potente impulsor de la energía erótica hacia adelante que produce obras. En virtud de este doble movimiento, Trías sugiere repensar la muerte: el futuro a partir del origen, el fin por el principio. De modo que

anticipar la muerte significa remitirse al primer principio. Avanzar es retroceder, anticipar es recordar. En la memoria pueden leerse los jeroglíficos de la existencia, el destino propio, las líneas de la vida, el cierre y la clausura del ser que somos y de la canción que encarnamos, o de la música callada y extremada que nos atañe e identifica⁷¹.

De este modo, la música podría configurarse como una suerte de memoria del futuro, pues la muerte quedaría siempre atrás.

El fundamento teórico de esta sugerente idea según la cual, recordar las fuentes matriciales de nuestro ser (el encuentro gozoso con el mundo sonoro en tanto éste es recordación de la cápsula intrauterina) puede sugerirnos algún conocimiento sobre las postrimerías, está relacionado con la

69. *Ibid.*, p. 561.

70. *Ibid.*, p. 568.

71. *Ibid.*, p. 605-606. En el fondo, esta es la lectura triasiana de la propuesta nietzscheana del eterno retorno de lo mismo, como corrobora este texto: «desde la experiencia del eterno retorno la memoria del pasado se vuelve anticipación y esperanza: recuerdo del porvenir; el futuro se gira hacia la reminiscencia. Desde experiencia puede llegarse a redimir todo 'lo que fue'; y hasta los propios muertos saltan de sus tumbas: son reanimados, *recreados*». E. Trías, *La memoria perdida de las cosas*, Barcelona: Taurus, 1978, p. 150.

extraña geometría que dibujan los dos sentidos del cerco hermético descritos anteriormente: como pasado inmemorial y futuro escatológico (y explicados con todo detalle en su texto *El Instante y las tres eternidades*⁷²). Trías mismo nos explica en qué consiste este misterio:

el cerco hermético debe concebirse como una unidad que sobrevuela a su diferenciación temporal en dos modos de éxtasis ex-sistencial, el pasado inmemorial y el futuro escatológico. Los misterios de las postrimerías se esclarecen guardando memoria de esa vida anterior a la vida que es el gran episodio preliminar, tan cargado de carácter y destino⁷³.

De hecho,

esa comprensión resonante... es el sostén y base en que se funda la naturaleza de gnosis sensorial de la música, o de conocimiento y comprensión con efectos de salud. La música es gnosis que produce un reconocimiento pacificador⁷⁴.

Las vibraciones y resonancias que produce en nosotros la escucha musical aparecen así como suscitación de una *anamnesis* primordial, que puede concebirse como (posible) anticipación del futuro, como esperanza, de manera que, junto con Franz Liszt, pueda darse cauce a una comprensión de la muerte como «cuna de una nueva vida»⁷⁵, como si la muerte no fuera otra cosa que «la primera —y solemne— nota de una desconocida canción que se entona en la otra vida»⁷⁶:

72. «El instante y las tres eternidades», en E. Trías, *Ciudad sobre Ciudad*, Barcelona: Destino, 2001, pp. 287-305.

73. Eugenio Trías, *La imaginación sonora o. c.*, p. 606.

74. *Ibid.*, p. 590.

75. *Ibid.*, p. 276.

76. *Ibid.*, p. 277. Todo el ensayo dedicado a Franz Liszt en *La imaginación sonora* constituye una meditación sobre el poema sinfónico de Franz Liszt *De la cuna a la sepultura (Vom Wiege bis zum Grabe)*. El tercer movimiento de esta pieza musical está encabezado con las siguientes palabras: *A la tumba: La cuna de la vida futura. (Zum Grabe: die Wiege des zukünftigen Lebens)*. Por lo tanto, hay que resaltar que toda la meditación filosófico-musical sobre el poema sinfónico de Liszt está mediado lingüísticamente, es decir, que arranca de una metáfora artística expresada lingüísticamente. Esta estrategia resulta, cuando menos, sorprendente, por cuanto Trías, en su *Coda filosófica*, enfatiza que esa «gnosis sensorial» a la que nos invita la música acontece al margen de toda mediación lingüística. Para terminar, éste no es el único caso en el que Trías medita sobre la palabra, y no sobre

Se da una pre-comprensión de naturaleza matricial, una *anámnesis* en la que ese pre-comprender se orienta hacia el pasado inmemorial, hacia el recuerdo y reconocimiento de la vida anterior al nacimiento, a esa pre-existencia en la que el homúnculo siente la resonancia de sus primeras señales sonoras, que *a posteriori*—con la asunción de la condición fronteriza— porfiará por rememorar en el ejercicio azaroso de la memoria involuntaria⁷⁷.

De esas fugaces reminiscencias, brotan destellos gnósticos que, a decir de Trías, generan salud: no sólo porque invitan a despotenciar un sujeto (que se cree soberano) en un mundo que siempre le precede, o a asumir la castración (dicho en términos lacanianos), o a hacer la experiencia trágica de escisión y juntura entre un ser que nos precede y el mundo simbólico del sentido y la significación, sino porque puede producir un conocimiento de nuestra más radical singularidad, traducida en melodía musical; un conocimiento de nuestro *destino*.

En efecto, en ese momento 3 del que antes hablaba, pero también repartido a través de las momentos más logrados de escucha musical, *puede* (con lo cual se enfatiza su contingencia, no su necesidad) acontecer al fronterizo una «iluminación sonora»⁷⁸:

el Alma (*anima y animus*) se anima al ser visitada en su audición, en la escucha, por aquel material musical que en los casos más señalados se acierta entonces a oír: la música propia esencial, la más esencial al sonido y la voz que desde el idilio homuncular va formando la canción que entona nuestro destino⁷⁹.

Se hace oír al navegante «su» canción, esa música que le es propia y que es dado escuchar por el embeleso que Ulises pudo gozar, amarrado a las ataduras que lo resguardaron de un desenlace fatídico⁸⁰.

la música, en sus «argumentos musicales». Léase el ensayo de Franz Liszt, en E. Trías, *La imaginación sonora o. c.* pp. 261-286.

77. *Ibid.*, p. 590.

78. *Ibid.*, p. 613. La «iluminación» es la vía de acceso a los destellos de la verdad que transparece en el límite. Cito un texto de 1978 que recoge este significado: «Considérese la monótona indiferencia de esa sucesión de dominaciones como la negra noche única de una misma dominación que siempre retorna. Y bien, de pronto algo relampaguea en medio de la oscura noche. Y se produce una iluminación súbita y fugitiva. Se ve entonces lo que no está previsto, lo que pertenece al dominio de la noche, lo que esa noche celosamente vela». E. Trías, *La memoria perdida de las cosas*, Madrid: Taurus, 1978, p. 151. Esa iluminación acontece cuando la memoria conecta con lo Inmemorial. *Ibid.*, p. 129.

79. *Ibid.*, p. 603.

80. *Ibid.*, p. 603.

No es necesario insistir en el carácter enigmático y hasta «gnóstico» de esta concepción: habría una melodía o canción que sería la cristalización de nuestra vida, y que nos sería dado *oír* en las postrimerías, o en las experiencias musicales logradas. Quizás esta idea recuerde ese aforismo de Wittgenstein:

Pienso a menudo que lo máximo que me gustaría conseguir sería componer una melodía. O me extraña que teniendo ese anhelo nunca se me haya ocurrido. Pero después he de confesarme que es imposible que alguna vez se me ocurra una, porque para ello me falta algo esencial, o lo esencial precisamente. Por eso esta idea me ronda la cabeza como un ideal tan alto, porque entonces *casi podría sintetizar mi vida, por decirlo así; y podría tenerla ahí, cristalizada*. Por más que fuera sólo un pequeño cristal deslucido, pero siquiera uno⁸¹.

Pero probablemente la idea de la vida presente como melodía remita a principios de naturaleza pitagórica y platónica y haga referencia a la traducción sonora de esos principios matemáticos de los que, según recuerda Trías, está hecha el alma, si atendemos a lo que dice Platón en el *Timeo*: esas razones matemáticas resonarían en el interior del hombre al exponerse mediante la escucha atenta a las mejores composiciones de la tradición musical. De este modo, la gran música, las piezas musicales de los grandes compositores de nuestra tradición,

nos permiten *recordar*: avivar la memoria reminiscente de nosotros mismos, de manera que la sustancia musical del alma, poblada de razones y proporciones matemático-musicales, defendida por Platón en el *Timeo*, se agite y vibre hasta promover la singular canción propia, pero logrando hacerla comunicable y contemporánea⁸².

Fuera o al margen de esta metáfora pitagorizante, es importante señalar que, para Trías, el momento privilegiado en que acontece esa «iluminación sonora», o en el que la escucha musical se traduce en una «gnosis sensorial», es justamente «el instante», que «en su mayor o menor intensidad» tiene el poder de «convocar en unidad el pasado inmemorial (reminiscencia) y el futuro (en forma de anticipación)»⁸³. Si el hombre es el habitante de la frontera, o fronterizo, es porque, en el fondo, es «el habitante de los instantes»⁸⁴, esto

81. L. Wittgenstein, *Movimientos del pensar. Diarios 1930-1932, 1936-1937*, Valencia: Pre-Textos, 2004, pp. 26-27 (cursiva mía).

82. E. Trías, *La imaginación sonora o. c.*, pp. 603-604.

83. *Ibid.*, p. 600.

84. *Ibid.*, p. 600.

es, de aquellos momentos privilegiados y singulares, que interrumpen el fluir prosaico del tiempo común, y en el que se logra

aunar esa trinidad de eternidades, que son pasado, presente y futuro, pensados cada uno de ellos en su esencia inmovible, como pasado inmemorial, presente que se recrea, futuro que insiste en ser lo que siempre es y será⁸⁵.

La «filosofía del límite» no sería, llegados a este punto, más que el despliegue topológico de ese instante privilegiado: espacio-luz.

Sobre la experiencia de ese instante, en el que pasado y futuro convergen en el espacio-luz, ya había teorizado Trías en un libro de 1978. *La memoria perdida de las cosas*. Por eso, para terminar esta intervención, me gustaría cotejar las ideas del párrafo anterior con un par de fragmentos de este libro para extraer alguna consecuencia. Para contextualizarlo, diré que Trías, en este libro, trata de encontrar en el mundo actual, teorizado de una manera que podríamos hacer equivaler a la época de la técnica o de la metafísica realizada en términos heideggerianos, una experiencia filosófica que abunda en la que propone Walter Benjamin:

“La experiencia filosófica de hoy tiene, pues, en la falta de las cosas, y en *la memoria y la esperanza* que esa falta, sentida dolorosamente, desencadena, su apoyatura muda...Apoyatura bien precaria, en tanto que se alimenta de *pasiones tristes*, memoria, esperanza”⁸⁶, “memoria de un olvido, si se quiere, y esperanza contra toda esperanza”⁸⁷.

La filosofía que brota de esa experiencia sólo sabe, por el momento, de huellas y de vestigios, de estelas de cometa y de confusas señales que alguna vez sangran el firmamento, revelando, tras el gris monótono de nuestras días, una verdad que no se registra en calendarios, verdad que relampaguea en forma de calambre de memoria, o bajo el velo de una noche transfigurada de estío o de un matiz imperceptible en el seno mismo de lo inhóspito: cierto brillo que también tienen los asfaltos, las luces de neón, la masa polucionada de los gases en la hora del crepúsculo, cuando la silueta febril hace oscuros ademanes al poniente⁸⁸.

85. *Ibid.*, p. 600.

86. *Ibid.*, p. 97 (la cursiva es mía).

87. *Ibid.*, p. 101.

88. *Ibid.*, p. 98.

Para el joven Trías, la tendencia predominante tan sólo queda

contrarrestada por vestigios de algo que o bien *ya fue* o bien está *porvenir*. En un mundo de esas características, la epifanía de cualquier cosa constituye acontecimiento y *miraculum*, tiene el sentido y el carácter de una revelación de lo sagrado; lo que en otros tiempos era familiar y consuetudinario, el trato con las cosas y la experiencia sedimentada en ese trato, constituye, hoy, hoy, acontecimiento y aventura, verdadera irrupción de los inhóspito e intempestivo⁸⁹.

Pues bien, ¿no podría pensarse la música, no sólo antropológicamente como lo hemos hecho hasta ahora, sino desde esta perspectiva ontológica, como revelación de lo sagrado en tiempos de su ocultación, como una suerte de «iluminación sonora profana»? En Eugenio Trías antropología y ontología parecen ser dos «modulaciones» de lo mismo. Pero esto se discutirá en otro lugar.

4. A MODO DE CIERRE

Se ha querido abrir en este artículo una línea hermenéutica que desde Tomatis llega hasta Sloterdijk y Trías. La estética musical, la disciplina que gira en torno a los problemas filosóficos de la música, queda afectada en su raíz cuando es abordada desde una antropología «sonora» que hace del oído y la audición un novedoso hilo de Ariadna para una nueva teoría del hombre. Tomatis, en efecto, a partir de sus investigaciones empíricas, invita a hacer de la escucha el pivote de la humanización. Es cierto que, para él, la escucha, como teleología de la audición, se prolonga en *poíesis*, en una «creación» (sea artística, sea filosófica) en la que «resuena» lo escuchado en la escucha. Pero este aspecto de su trabajo lo he dejado al margen para no alargar el artículo. Por otra parte, el otorrino francés tampoco incide en la especificidad de la escucha musical. Hay en sus textos, en cualquier caso, una problematización incipiente de la temporalidad de la «existencia», justamente a través de la dialéctica «nostalgia del paraíso/nacimiento», pero es cierto que no culmina conceptualmente esa ardua reflexión. Por su parte, Sloterdijk se sirve de los hallazgos de las nuevas investigaciones empíricas

89. p. 96. Dejo para el teórico deconstructivo por qué Trías usa la palabra «inhóspito» para describir por un lado, el mundo actual en el que se ha hecho realidad «la memoria perdida de las cosas», y, por otro, igualmente, a lo intempestivo que irrumpe justamente en lo inhóspito (en su primer sentido).

relativas al oído y la audición para una comprensión de la existencia que se apropia del tema «gnóstico» del extrañamiento del mundo. La música es ocasión, desde esta perspectiva, para la regresión del «oído desdichado» a la *musique maternelle*, la voz de la madre, los latidos de su corazón y el ritmo de su respiración. Pero lo que no hace Sloterdijk es cuestionar el primado heideggeriano del «ser-para-la-muerte». A este respecto, la singularidad y la audacia incontestable del pensamiento de Eugenio Trías ha sido justamente la de problematizar ese primado tan asentado en las «filosofías de la existencia» del siglo XX: frente a una actitud que clausura la finitud sobre sí misma, el filósofo español trata de pensar una finitud abierta a la trascendencia, sólo que en su caso, esa trascendencia no es Dios, ni ninguna entidad supratemporal, sino el futuro como dimensión (escatológica) del tiempo (tal y como se muestra en un artículo del autor). La música puede convertirse en un importante soporte argumental para esta concepción de la muerte como límite. La música aporta, de hecho, *argumentos musicales* (tal es el sugerente subtítulo de su libro *La imaginación sonora*). Sólo queda ya proseguir por el camino en el que Trías lo dejó: pensar la articulación de la memoria (como reminiscencia, como anticipación del futuro) en las imágenes sonoras. Pero eso será tarea de otro trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Barenboim, D. (2008): *El sonido es vida. El poder de la música*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Cioran, E. (1988): *De lágrimas y de Santos*. Barcelona: Tusquets.

Gadamer, H. G. (1991): *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.

Hegel, G.W.F. (2005): *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid: Alianza.

Jonas, H. (2000): *La religión gnóstica*. Madrid: Ediciones Siruela.

Lacan, J. (2003): *La familia*. Buenos Aires: Editorial Argonauta. (El texto original en francés apareció en 1938).

Notario Ruiz, A. (2013): «¿Algo más que música? Reflexiones tras la posmodernidad», *Revista Brocar, Cuadernos de Investigación Histórica*, 37, pp. 225-246, p. 237. (Se puede consultar online: <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/brocar/article/view/2547/2373>).

Sacks, O. (2015): *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*. Barcelona: Anagrama.

Sloterdijk, P. (2020): *El imperativo estético*. Madrid: Akal.

Sloterdijk, P. (1998): *Extrañamiento del mundo*. Valencia: Pre-Textos.

- Tomatis, A. (2001): *9 meses en el Paraíso. Historias de la vida prenatal*. Barcelona: Biblaria, Colección Didascálica, número 2.
- Tomatis, A. (1996): *Écouter l'univers*. Paris: Editions Robert Laffont.
- Tomatis, A. (1993): *La nuit uterine*. Paris: Stock.
- Tomatis, A. (1990): *L'oreille et la vie*. Paris: Editions Robert Laffont.
- Trías, E. (1978): *La memoria perdida de las cosas*. Madrid: Taurus.
- Trías, E. (2010): *La Imaginación Sonora*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Wittgenstein, L. (2004): *Movimientos del pensar. Diarios 1930-1932, 1936-1937*. Valencia: Pre-Textos.

JOSÉ MANUEL MARTÍNEZ PULET es actualmente profesor de Filosofía Española Contemporánea en la Universidad Complutense de Madrid. Se doctoró en Filosofía en la Universidad Autónoma de dicha ciudad con una tesis sobre el itinerario intelectual de Eugenio Trías. A este autor le ha dedicado también numerosos textos, publicados algunos en libros de múltiple autoría, y otros en revistas especializadas, centrados en los aspectos más relevantes de su pensamiento, sin descuidar afinidades y diferencias con otros filósofos de las tradiciones alemana y española. Es de destacar su particular interés por el vínculo, que Trías explora en varias de sus publicaciones, entre música y filosofía. En este campo, también ha trabajado aspectos poco conocidos del pensamiento adorniano, como es su interpretación crítica de la música de Richard Strauss, así como las conexiones entre la música de Scriabin y la teosofía del momento. Ha participado recientemente en un curso sobre «El poder de la música», organizado por la Universidad Pontificia de Comillas y la Universidad de Antioquia (Colombia).

Líneas de investigación:

Sus líneas de investigación son fundamentalmente la estética y la filosofía española actual.

Publicaciones recientes:

- «Poética de la conversión: la música como gnosis sensorial y el giro musical de la filosofía según Eugenio Trías», *Pensamiento* 76/291 (2020), pp. 1019-1048

Correo-e: jmartinezpulet@gmail.com

