

MÚSICA Y FILOSOFÍA. REGISTROS POLIFÓNICOS DE JOHN CAGE A PETER SLOTERDIJK.

Adolfo Vásquez Rocca

Doctor en Filosofía. Profesor en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se viene a proponer un análisis de las transformaciones contemporáneas de la idea de música. De su condición inarmónica en su vertiente experimental contemporánea, así como del cruce de discursos y disciplinas que intentan dar cuenta del alcance estético, sociológico y terapéutico de aquellas transformaciones, las que, como se mostrará, nutren el debate filosófico. Finalmente, a la luz del pensamiento del filósofo alemán Peter Sloterdijk, se esbozará una lectura del mundo como sistema polifónico de sonidos y una analogía entre la música y la vida humana.



Plexigrama

1. DE LA ESCUELA DE VIENA A LOS RESTOS DE UNA CULTURA YA IMPOSIBLE.

El concepto de Música concreta designa un planteamiento compositivo, donde el sonido en lugar de ser interpretado se convierte en un *objeto* externo que posee su propia realidad espacio-temporal, su propia presencia.

Ya en las primeras tentativas dadaístas Schwitters, Hugo Ball y Hausmann componen "collages acústicos" y "poemas sonoros". Tristán Tzara, a su vez, crea poemas basados en un sistema polifónico de sonidos.

Sin embargo, es con John Cage¹ con quien parece borrarse toda frontera entre el arte gráfico y las partituras. Cage interpreta dibujos y gráficos de manera musical y señala que ciertas partituras le permiten reconocer el decrecimiento de formas concretas y aisladas. Aprender la música en referencia a la notación, a la partitura de la obra, esto es disfrutar de una manera muy distinta de la obra cómo se nos ofrece la misma en el placer tímbrico al escucharla. Ese degustar la música ofrece un placer de distinto orden que implica diversas facultades de nuestra mente. La música literalmente está también en la notación. No podemos tomar la notación como un mero artificio "hetero-impuesto" para que la composición pueda prolongar su existencia más allá de su ejecución. La representación gráfica nunca es puro y simple signo para la música. Gracias a la evolución de la notación o grafía musical, desde el pergamino, o del *Liber usualis* medieval de los cantos gregorianos hasta la grafía de la música contemporánea pasando por el registro virtual computarizado de la música, tanto en su aspecto gráfico

¹ Cage utilizó con frecuencia los silencios como un elemento musical, dando a los sonidos una entidad dependiente del tiempo. En *Music of Changes* (1951), para piano, las combinaciones de tono aparecen en secuencias determinadas por agentes aleatorios. En *4'33"* (1952), los intérpretes se sientan en silencio ante sus instrumentos durante toda la obra; los sonidos inconexos de ambiente constituyen la música.

-casi pictórico- como en su registro digital/sonoro, la música ha ido creciendo tanto en sus complejos aspectos estructurales como en sus posibilidades de establecer diferentes relaciones con las distintas artes: pintura, poesía, arquitectura, etc. La música ha influenciado y ha sido influenciada por las conquistas en esas otras artes; un ejemplo lo tenemos en la forma en que los distintos aspectos de la notación o grafía musical han sido determinados por diseños y técnicas pictóricas de ordenar el espacio de la representación musical.

Se afirma generalmente que la música "se dirige al oído". Pero esto lo hace, en cierto modo, nada más en la medida en que el oído, como los demás sentidos, es un órgano e instrumento perceptivo de lo intelectual. Pero en realidad, y esto debe ser destacado, hay música que no contó nunca con ser oída; es más, que excluye la audición. Así ocurre con un canon a seis voces de Johann Sebastian Bach, escrito sobre una idea temática de Friedrich el grande. Se trata de una composición que no fue escrita ni para la voz humana ni para la de ningún instrumento, concebida al margen de toda realización sensorial, y que de todos modos es música, tomando la música como una pura abstracción. Quién sabe, decía Kretzschmar², si el deseo profundo de la Música es de no ser oída, ni siquiera vista o tocada, sino percibida y contemplada, de ser ello posible, en un más allá de los sentidos y del alma misma.

Uno de los músicos que mejor entendió esto fue, como se ha anticipado, John Cage, quien extrema la relación -de continuidad- de la música con el ruido y el silencio, realizando una serie de piezas compuestas aleatoriamente a partir de fragmentos operísticos: los restos de una cultura ya imposible.

Estos cambios constituyen, pese a todo, un movimiento natural de la composición occidental al entrar ésta en un callejón sin salida por el reiterado uso de las armonías, de los intervalos de tercera y los acordes disminuidos. La nueva y original composición, que surge frente al orden musical romántico-nacionalista, ya no provocaba asombro al oído musical culto de aquellos tiempos caracterizado por cambios culturales de todo tipo. La nueva música³ nacida en la misma cuna del positivismo lógico (tanto Schonberg como Berg eran vieneses), responde a la tendencia al juego numérico de la inteligencia vienesa, tan típico como el juego de ajedrez en los cafés.

2. LA CONDICIÓN INARMÓNICA.

El advenimiento de sonoridades extrañas a la escala diatónica regular, el uso de acordes de séptima, de decimotercera, el empleo insistente de "dilaciones", la aceptación del politonalismo, son fenómenos, todos ellos, que han contribuido a la determinación de una *condición inarmónicas*⁴ (en este caso, predeterminada y "consciente"). A este respecto resulta muy ilustrativo el caso de Franz Litz, a quien le daba satisfacción tocar pianos desafinados porque rompían la tensión y el peso de los sonidos temperados y excitaba su impulso creador. Parece ser que el gran músico húngaro experimentaba particular deleite con las *sonoridades* inesperadas (por tanto, casuales y aleatorias y, en este caso, no predeterminadas) que le ofrecían las teclas de su piano desafinado. A propósito de lo mismo, cabe recordar (para quienes estén familiarizados con ese instrumento) la inefable "gracia" de algunos registros de viejos órganos barrocos -en particular los que tienen estrangul-, cuando su entonación es un poco inexacta, con los que se obtienen sonoridades inauditas y difícilmente reproducibles, debido precisamente a la existencia de contrastes armónicos (o, mejor, inarmónicos) insólitos⁵. Esbozadas las primeras notas, apenas señalados los primeros acordes, parece que ingresara en un universo musical inexplorado e imprevisto: todas las relaciones normales se subvierten, lejanas de nuestro universo musical, remotas de todo canon armónico tradicional.

² KRETZSCHMAR, *La música y lo visual*, Conferencia, Traducción de Eugenio Xammar, de Sudamericana, Buenos Aires, pp. 92-93.

³ Con "nueva música" se alude aquí a la Nueva Escuela de Viena, formada por Schonberg, Webem y Berg.

⁴ DORFLES, Gillo, *Elogio de la Inarmonía*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 91

⁵ DORFLES, Gillo, *Discorso tecnicodelle arti*, Pisa 1952, p. 138

Vistos estos antecedentes podemos afirmar con Steinerque: "Los falsos acordes, las disonancias probadas por Beethoven, la subversiones de la tonalidad en los últimos estudios de Litz para piano han producido los sistemas atonales modernos"⁶.

Se trata pues de una estética de las notaciones y su grafía, donde el interés experimental y rupturista, como la referida *condición inarmónica* hace de la música una técnica de diseño y un modo sorpresivo de composición, estos son algunos de los rasgos que caracterizan a la música contemporánea -en su vertiente experimental- particularmente a la inventiva de Cage y al serialismo o música dodecafónica⁷. Tal es también el caso del alemán Karlheinz Stockhausen quien utiliza danza, discursos, canciones y sonidos de cintas magnetofónicas pregrabadas, grandes coros y un subrayado electrónico de las líneas instrumentales y vocales durante la representación, donde despliega procesos de alteración -impulsos acústicos- que intentan dar cuenta del tiempo *vivencial*⁸, elemento que significo una renovación de las concepciones tradicionales de la ópera⁹. La decisión de componer con materiales extraídos de los datos sonoros experimentales es una construcción que ha venido a denominarse música concreta, a fin de subrayar nuestra dependencia, no ya respecto de abstracciones sonoras preconcebidas, sino de fragmentos sonoros definidos y enteros, incluso -o especialmente- cuando escapan a la definición elemental del solfeo.

De este modo la música entra un proceso de sofisticación estética y comienza a mostrar similitudes con las pretensiones de las artes plásticas. Así, la música atonal, por ejemplo, surge del impulso propio de toda arte a afirmarse como objetiva. "Liberarse de la tonalidad, que había dominado la música durante siglos, ha sido para la pintura equivalente a liberarse de las leyes la perspectiva o el cromatismo que la aprisionaban"¹⁰. Así la música dodecafónica y electrónica aspira a ser música en sí, igual como la pintura informalista, que a través de lo aleatorio, lo matérico y gestual, pretende ser no una representación de la realidad, sino la presentación (figurativa) de esta, de la realidad *en sí* -si cabe el uso de esta expresión-, aquella que se nos ofrece en su radical impredecibilidad, mezclando de modo aleatorio la arena, el yeso, el óleo, los relieves, agujeros, cortes y la destrucción del lienzo y arpilleras por medios químicos, mecánicos o incorporando objetos extraplásticos que nos sorprenden con su potencia expresiva. Aquí la pintura no aspira sino a presentarse a sí misma. De igual modo la música experimental contemporánea no querrá expresarse más que a sí misma.

En la música dodecafónica cada nota tiene el carácter de principal; cada nota nos 'sorprende' por sí misma, de modo tal que nunca la melodía se torna previsible, abriendo de este modo la experiencia estética musical a un campo de resonancias imaginativas, que a través de combinaciones aleatorias componen un trazo expresivo. En un paralelo con la creación filosófica, esto es, con el dibujo del pensamiento, cabe notar que Heidegger mismo manifestaba su desagrado ante las filosofías tonales o figurativas basadas en conceptos, en "previsiones intelectuales" o categorías preconcebidas tales como materia, forma, sustancia, etc., que aniquila cualquier extrañeza ante los fenómenos, y ciegan, por tanto, para el hecho mismo del surgir -del brillar, *scheinen*- de la Verdad¹¹

⁶ STEINER, George, *En el Castillo de Barba Azul*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1991, p.150.

⁷ La música dodecafónica se escribe siguiendo el principio de que todos los doce tonos o notas son de igual importancia, siendo la opuesta a la tonal, en la cual ciertas notas son predominantes y con una tonalidad determinada En la Dodecafónica no sucede esto y por eso siempre es atonal. La relación interna se establece a partir del uso de una Note-Row (hilera de notas)compuesta por las doce notas aunque a veces sean menos. El compositor decide el orden en que aparecen con la regla de que no se repita ninguna hasta que la serie vuelva a empezar.

⁸ "El tiempo vivencial es también dependiente de la densidad de alteración: más eventos sorpresivos ocurren, el tiempo pasa más rápidamente; más repeticiones ocurren, el tiempo pasa más lentamente. Pero hay sorpresa únicamente cuando algo inesperado ocurre: sobre la base de eventos previos esperamos una sucesión de alteraciones de cierto tipo y, de pronto, ocurre algo que es totalmente distinto a lo que esperábamos. En ese momento somos sorprendidos, pero nuestros sentidos son extremadamente receptivos para absorber la alteración inesperada, para ajustarse a ella... El tiempo vivencial fluye alterándose de manera constante e inesperada." Karlheinz Stockhausen, *Estructura y Tiempo vivencial*.

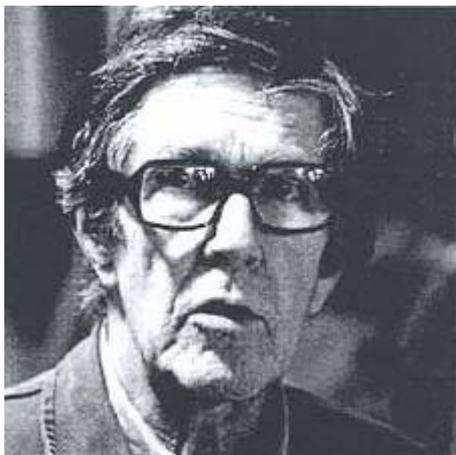
⁹ ORREY, Leslie, *La Ópera*, Ed. Destino, Barcelona, 1993, p. 225.

¹⁰ DORFLES, Gillo, *El Intervalo Perdido*, Editorial Lumen, Barcelona, 1984, p. 20.

¹¹ RUBERT DE VENTÓS, Xavier, *El arte ensimismado*, Ed Anagrama, Barcelona, 1997, p. 59.

En la música, decía Hegel, la oposición entre la obra y el espectador se minimiza y "no alcanza, como en las artes plásticas, la fijeza de un espectáculo permanente, exterior, que permite contemplar los objetos por sí mismos"¹² Es precisamente esa exterioridad, esa distancia, la que aspira a reconquistar la nueva música.

Esta nueva música existe, sobre todo, como una praxis de expertos en la que apenas se trata de canciones e interpretaciones en el sentido tradicional de la musicalidad ingenua, sino de la exploración de los procedimientos compositivos¹³ y de los medios de producción de sonidos, aunque como se verá, también de silencios.



John Cage

3. "4 MINUTOS Y 33 SEGUNDOS", OÍR A TRAVÉS DEL SILENCIO.

John Cage fue heredero de una cultura musical en transición, alumno de Arnold Schoenberg (quién rompiera la tradición tonal y fuera precursor del atonalismo, el dodecafonismo y el serialismo), amigo del pintor "avan-garde" Rauschenberg y de Pierre Boulez, Cage fue desde el comienzo de su carrera musical un revolucionario tanto de la estructura y forma composicional (procesos aleatorios de notación gráfica etc.) como de los elementos tímbricos de ésta (inclusión de ruido -incidental, no incidental-, uso de elementos extramusicales como productores de sonido y medios electrónicos) pero aún más importante es su aportación al cambio de la estética musical al concebir el silencio como parte fundamental y única generadora de toda creación musical.

En 1951 John Cage visitó la cámara acústica de la universidad de Harvard para obtener una perspectiva del "silencio total", al llegar ahí se dio cuenta de que en ésta cámara percibía dos sonidos, uno alto y otro bajo, el primero su sistema nervioso y el segundo los latidos de su corazón y la sangre corriendo por sus venas, esto cambió por completo su concepto del silencio, no había manera realmente de experimentar el "silencio" mientras se estuviera vivo. Nietzsche, ya lo había intuido, por ello sus objeciones a la música de Wagner fueron de orden fisiológico ¿para qué disfrazarlas bajo fórmulas estéticas?: "que no se pueda respirar cuando se escucha esta música está señalando que no es la adecuada para la vida"¹⁴. El sonido es continuo, es una manifestación del torrente vital, de modo que, según expresa Cage, "El significado esencial del silencio es la pérdida de atención". El silencio no

¹² HEGEL, G. W. F., *Estética*, traducción de S. Jankélevich, Aubier, Paris, 1954, tomo III, primera parte, p. 307.

¹³ SLOTERDIJK, Peter, *Extrañamiento del mundo*, Editorial Pre-textos, Valencia, 2001.

¹⁴ NIETZSCHE, Friedrich: "Mis objeciones a la música de Wagner son objeciones fisiológicas: ¿para qué disfrazarlas bajo fórmulas estéticas? la estética no es ciertamente otra cosa que fisiología aplicada. -Mi hecho, mi "petit fait vrai" es que ya no respiro bien cuando esta música obra su efecto sobre mí; que de inmediato mi pie se pone malo y se revuelve contra ella [...] Pero, ¿no protesta también mi estómago? ¿mi corazón? ¿mi circulación de la sangre? ¿no se revuelven mis tripas?", *Nietzsche contra Wagner*, KSA 6, p. 418.

es pues un problema acústico. Esto constituye un radical giro, un cambio fundamental de concepción: "el silencio es solamente el abandono de la intención de oír". Cage dedicó su música a este cambio, a la exploración de "la no-intención".

Los sonidos ambientales, los sonidos naturales del entorno en que se interpreta la pieza de la "no-intención", una especie de espacio para reflexionar primero, acerca de que el silencio es sólo la pérdida de atención a un evento (pues el sonido es continuo) ahora concentrándose en esa pérdida de atención (y escribiendo una pieza basada en eso) surge el sonido de nuevo (no el intencionado, o el escrito por el compositor, sino el que se hallaba en ése lugar desde antes) ahora con un marco de referencia, "4 minutos y 33 segundos" para oír a través del silencio el sonido que se encontraba de antemano en ésa sala, para encontrar la verdadera naturaleza del sonido en el presente.

Esta búsqueda de Cage no corresponde a un puro afán experimental, sino que hunde sus raíces en tópicos fundamentales como el sentido y propósito de la música, su inmemorial sacralidad, sus alcances terapéuticos y espirituales, como el de serenar la mente para hacerla susceptible a las resonancias espirituales y a la comunicación con lo divino.

4. ¿DÓNDE ESTAMOS, CUANDO ESCUCHAMOS MÚSICA?

La música que atesoramos, que nos habita de manera indispensable, provoca un ahondamiento, una receptividad hacia emociones que de otro modo nos serían desconocidas. Los intentos de desarrollar una psicología, una neurología y una fisiología de la influencia de la música sobre el cuerpo y la mente se remontan a Pitágoras y la magia terapéutica, pasando por Schopenhauer y Nietzsche, hasta llegar a Sloterdijk., quien plantea como basamento e este interrogar, como pregunta estrictamente filosófica, exploratoria de la experiencia musical: ¿dónde estamos, cuando escuchamos música? A la que podríamos añadir ¿a dónde nos dirigimos cuando escuchamos música? O, mejor aún, ¿hacia dónde somos conducidos?.

La música puede invadir y sensibilizar la psique humana ejerciendo una especie de secuestro del ánimo, con una fuerza de penetración y éxtasis, tal vez sólo comparable a la de los narcóticos o a la del trance referido por los chamanes, los místicos y los santos. No es casual que la palabra alemana *Stimmung* signifique "humor" y "estado de ánimo", pero también comporte la idea de "voz" y "sintonía". Somos "sintonizados" por la música que se apodera de nosotros¹⁵. La música puede transmutarnos, puede volvernos locos a la vez que puede curarnos. La importancia de la música en los estados de anormalidad del ánimo es un hecho reconocido incluso en el relato bíblico donde David toca para Saúl¹⁶. Las estructuras tonales que llamamos 'música' tienen una estrecha relación con las formas de sentimiento humano -formas de crecimiento y atenuación, de fluidez y ordenamiento, conflicto y resolución, rapidez, arresto, terrible excitación, calma o lapsos de ensoñación- quizás ni gozo ni pensar, sino el patetismo de uno u otro y ambos, la grandeza y la brevedad y el fluir eterno de todo lo vitalmente sentido. Tal es el patrón, o 'forma lógica', de la sensibilidad, y el patrón de la música es esa misma forma elaborada a través de sonidos y silencios. La música es así "una analogía tonal de la vida emotiva"¹⁷.

La música es el arte de la personificación, de la escenificación de las emociones. La música cumple una función política y religiosa, incluso "sagrada", de cohesión del cuerpo social; los himnos han equilibrado la nostalgia, han acallado el estupor e incluso enjugado lágrimas, evitando la disolución de los sujetos y contribuyendo a la conservación de lo humano en un solo cuerpo tonal. Así, en las edades, en la sucesión histórica, en el progresivo deterioro de las sociedades, en las épocas de fatiga y devastación, en los tiempos de asolamiento, de la caída de imperios y la irrupción de las hordas, cuando los tiempos amenazaban hacerse demasiado sonoros, allí irrumpía el genio, el músico

¹⁵ DORFLES, Gillo, *Elogio de la Inarmonía*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 38.

¹⁶ I Libro de Samuel 16: 14-23.

¹⁷ LANGER, S. K., *Sentimiento y forma*, Universidad Nacional Autónoma, México, 1967, p. 35

que insertaba, contra el positivismo de orquesta y la obstinación de los compositores, recogimiento, silencio y secreto. Restaurando la armonía global.

5. EL OLVIDO DEL SER DESDE TODOS LOS ALTAVOCES



Peter Sloterdijk

¿Dónde estamos cuando escuchamos música? La presencia no tiene por qué ser algo que demos por supuesto. El hombre, como señala Sloterdijk, es más bien "el metafísico animal de la ausencia".

La presencia se refiere a estar en el mundo y estar en el mundo de los sentidos. Pero para poder apreciarla es necesario haberse ausentado antes. Es como la vuelta a la naturaleza o a la vida en el campo. No es apreciada o sentida como tal hasta que es "regreso". Podría ser la presencia como el darse cuenta del mundo exterior sin pantallas intermedias. ¿Hay quién soporte eso de forma continuada? Peter Sloterdijk habla de "la autoexperiencia pánica del acto de presencia".

Y la ausencia sería como darse cuenta del mundo interior, igualmente sin interferencias de una capa intermedia, como si esa zona de fantasías, anticipaciones, deseos, etc., interviniera para mitigar la intensidad de la presencia o de la ausencia. Casi sería posible pensar en la evolución del hombre occidental como la historia de su alejamiento del mundo externo y del mundo interno a través de la inflación de esa capa intermedia. Esto reconocería a esa capa intermedia una función (que ha permitido el desarrollo tecnológico y científico así como el arte, la literatura, la música...), al igual que los mecanismos neuróticos han tenido originariamente una función adaptativa.

En el momento actual se da una gran contradicción. No existen ritos de ausencia validados¹⁸ - como la práctica de subirse a una columna y permanecer ascéticamente allí y, al mismo tiempo, existe mucha mayor ausencia de uno mismo en la vida cotidiana. ¿Cómo estar comiendo y viendo la televisión al tiempo, por ejemplo, con imágenes de cadáveres desmembrados? No es extraño, por tanto, que la disociación sea, en sus diferentes manifestaciones, una patología en auge.

Algo muy distinto de nuestra experiencia actual. ¿Cómo soportamos una continua y forzada presencia en el mundo? En un mundo que aparece como exigencia y demanda permanente. Tal vez con drogas, alcohol o música. Con la musicalización mediática de la que habla Sloterdijk cuando anuncia el "olvido del ser desde todos los altavoces"¹⁹.

¹⁸ Hubo tiempos en que la moda disociativa (es decir, la manera de ausentarse) era subirse a una columna y permanecer ascéticamente allí; representaba el triunfo sobre el mundo, el hombre extasiado sobre su columna ya estaba en otro sitio; en este caso con Dios mismo.

¹⁹ SLOTERDIJK, Peter, *Extrailamiento del mundo*, Editorial Pre-textos, Valencia, 2001.

Aún en el máximo contacto se puede tener una gran dosis de ausencia, como la soledad de las grandes ciudades. Nos encerramos dentro de una campana sonora específicamente humana: devenimos miembros de una secta acústica. Vivimos en nuestro ruido y, desde siempre, el ruido común ha sido la realidad constitutiva del grupo humano. Hoy, por primera vez en la historia, los humanos estamos rodeados de aislantes acústicos. En otras palabras, el habitante de cada departamento decide qué oír o escuchará. Es una de las grandes realidades de nuestra época.

Las drogas ofrecen una descripción de lo que sucede con la polaridad presencia-ausencia: cada uno de los extremos de la polaridad contiene al otro. Las drogas se utilizan en muchas culturas para intensificar la presencia. Una utilización incompatible con la adicción. De un conjuro de un festín nórdico recoge Sloterdijk un relato con una "bebida que tenía un hondo propósito"... "los hombres se saturan de fuerza"... "el tiempo se dilata de manera insoportable"... Pero nuestras drogas actuales (el alcohol, los alucinógenos), nos sirven sobre todo para escaparnos de nosotros mismos, para ausentarnos²⁰.

6. LAS METÁFORAS AUDITIVAS EN LA FILOSOFÍA.

Hablar de un espacio musical sólo tiene pleno sentido cuando hay límites de lo musical. Si todo lo que es audible se designa, en algún sentido, como musical, desaparece el límite de lo musical frente a lo no-musical.

De este modo cabe preguntarse qué es el espacio musical, cómo se entra en él, cómo certifica uno su estancia en él y como se abandona cuando se entra en lo no-musical. Sólo sería posible una respuesta, si lo musical, en toda su extensión, se pudiera reducir a una experiencia básica inconfundible que, al modo de un axioma o un cogito sonoro, suministrara el fundamento indubitable de la experiencia musical. Para ello, para dar con una certeza cartesiana, por qué no recurrir al método de la duda hiperbólica del propio Descartes, repitiendo el experimento de reflexión cartesiana a fin de indagar un aspecto psicoacústico que, hasta ahora, ha sido inadvertido, y que revela como el ejercicio de abstracción cartesiano está centrado en una *mácula sorda*²¹.

Siguiendo a Descartes en su delirio de duda lo observamos en su intento de avanzar hasta una autopresencia donde quiere adquirir un *Yo* falto de mundo y absolutamente seguro de sí, sin sentimiento corpóreo, sin órganos y sin mundo exterior, como impertubable fundamento de la verdad.

El *Yo* del ejercicio cartesiano se concibe como resto irreductible que se salva una vez que se ha abstraído todo lo abstraíble. El cartesiano enunciado original "*cogito, sum*" se puede volver a formular, esta vez en vistas a la indagación por el principio fundante de lo musical: abstraigo el mundo y, con eso, me adquiero a mí mismo. O: al extraer de mi representación todo contenido; lo que resta soy "yo" con definitiva certeza -es decir, el principio fáctico de la vida imaginativa.

El pensador cree que él es indudable, en cuanto y en tanto piensa. Pero no se da cuenta que su "llegar a sí" depende de su "escucharse a sí". No tiene presente, que sólo por eso puede estar seguro de sí mismo y de su pensamiento, porque hay un escucharse que precede a su "pensarse". Se queda absorto en el contenido del pensamiento, sin reparar nunca en que su *yo-pienso-existo*, en verdad, significa un yo-escucho-algo-en-mí-hablar-de-mí²². Si esto se percibe, el sentido del cogito se altera de raíz. El mínimo sonido interior de la voz del pensamiento, si es escuchado y, con ello, hecho íntimo, es la primera y única certeza que puedo adquirir en mi autoexperimento.

²⁰ VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, "Peter Sloterdijk; Extrañamiento del mundo; Abstinencia, drogas y ritual" Cuaderno de Materiales, UCM, N° 22, < <http://www.filosofia.net/materiales/num/num22/Sloterdijk.htm> >

²¹ SLOTERDIJK, Peter, *Extrañamiento del mundo*, Editorial Pre-textos, Valencia, p. 301.

²² Ibid.

El escucharse parece ser el fundamento de toda intimidad, y por tanto como lo determinante del espacio propiamente humano.

Probablemente por esto -en los últimos años- el oído ha pasado a ser tema de interés filosófico. Antes, la filosofía occidental de la luz y de la vista tuvo, en sus esclarecidos días entre Platón y Hegel, una relación más bien desdeñosa con la realidad del oído.

Según su rasgo básico, la metafísica occidental era una ontología ocular que tenía su origen en la sistematización de una vista exterior e interior. El sujeto del pensar aparecía como un vidente que no sólo veía cosas e imágenes ideales, sino, a la postre, también a sí mismo como alma que ve -una manifestación local de energía visara absoluta-. Se podría describir, como lo hace Sloterdijk²³ a los miembros de la *cofradía filosófica* como visionarios argumentadores. Se había privilegiado la concepción de la filosofía como un proceso que termina en la visión, teoría, en el ver. Estas metáforas visuales contrastan con las metáforas auditivas, preferidas por Heidegger. Lo auditivo, la resonancia de las palabras primigenias, las fundadoras del ser, las depositarias de los mitos fundacionales de un linaje, de una familia y más tarde de un pueblo, son las únicas capaces de revelarnos el origen y la esencia en cuya pérdida andamos arrojados en una existencia que nos vela su manifestación. Las metáforas auditivas aluden a una voz desde lejos, desde la noche de los tiempos. El prejuicio occidental en favor del ojo en desmedro del oído ya no ensordece a todos los participantes en el foro sobre lo que los griegos llamaban las grandes cosas.

²³ SLOTERDIJK, Peter, *Extrañamiento del mundo*, Editorial Pre-textos, Valencia, 2001, p.286.