

Toca – el nombre^{*}

Jacques Derrida

DOI: 10.5281/zenodo.3897758

Nota del Traductor

“Joue – le prénom” es un texto escrito para ser puesto en música. Está, desde su principio, expuesto a ella. Es una respuesta a la invitación del jazzista estadounidense Ornette Coleman a tocar junto con él y el pianista Joachim Kühn en La Villette, en París, en 1997. Su lectura causó un abuceo casi inmediato, según lo recuerdan quienes asistieron. Quizá porque los asistentes no querían que la música apareciera sometida a un discurso. En su texto, Derrida parece experimentar esa dificultad, y parece hablar de la música sólo rodeándola. Es un texto donde interroga su llegada y su venida, la venida del otro en la música. Una venida que no cabe avistar ni prever, ya que ese otro (cualquier otro) viene *en música*.

El texto nos hablará de un acontecimiento que sucede, y que en ese suceder “no tiene precio”. Sucede y llega, *arrive*, donde no se lo esperaba, y no tiene precio precisamente porque es incalculable. Se trata, entonces, de un pensamiento del acontecimiento, y, ante todo, de una sorpresa que sucede en música. Esta nos toma por sorpresa y nos

* Original “Joue – le prénom”, *Les Inrockuptibles*, n° 115 (20 août – 2 sept 1997), pp. 41-42. Traducción de Cristóbal Durán Rojas, cristobal.duran@unab.cl, Universidad Andrés Bello. <https://orcid.org/0000-0002-8870-5659>

Este texto fue destinado en primer lugar a ‘acompañar’, una sola vez, y sin otra forma de publicación, una improvisación de Coleman, el 1° de julio de 1997, en la Cité de la musique de La Villette. Compuesto a partir de la invitación del músico, debía entrelazarse a veces con la improvisación del saxofón y dirigirse, en inglés o francés, tanto a Ornette Coleman como al público.

N. del T.: Si bien hemos optado por traducir “Joue – le prénom” por “Toca – el nombre” es preciso que el lector advierta dos cuestiones. La primera es que “Joue” es tanto la primera persona singular del presente de indicativo (“Toco”) como la tercera persona singular (“Toca”). Ello nos sugiere una superposición entre la acción que lleva a cabo quien enuncia el texto y a quien el texto se estaría refiriendo. La segunda, es recordar que el “prénom” es el nombre de pila.

N. del T. Agradezco especialmente a Marguerite Derrida (1932-2020), quien autorizó esta traducción y a Peter Szendy, quien me puso en contacto con ella para hacer posible dicha autorización.

coge desprevenidos. De ahí que el mismo Derrida pueda decir en otro lugar que la música es el objeto más fuerte de su deseo, pero es ella la que paraliza nuestro deseoⁱ. Pareciera ser que hay un resto inasimilable en ese objeto, “un resto inasimilable por cualquier discurso posible, es decir por cualquier presentación filosófica en general”ⁱⁱ. Con ello nos encaminamos a pensar esa venida excesiva, que de algún modo inédito no alcanza completamente a sucederme, que no consigo reapropiarme, y que escande al discurso con una impronta incontenible.

Lo que tendría que venir en música, extrañamente ocurre sin sucederme, y trastorna su presentación y su existencia. Parece suceder sin referencia a algún pasado que haya sido presente. Podemos pensar, con Derrida, que afirmar que la música ha sucedido es disminuir la fuerza que en ella nos puede afectar. Antes que eso, se trata de poner en entredicho, de “cuestiona[r] y hace[r] temblar en alguna parte el *me*, el *me* reflexivo o auto-afectivo en la expresión ‘*algo me sucedió*’”ⁱⁱⁱ, pero sin por ello desconocer la fuerza de su marca.

Esa fuerza quizá sea la de un afecto que desbarata la razón que tendría que acoger su carácter sorpresivo, y que no sería más que “la llegada de quien llega, la llegada de un acontecimiento, la sobrevenida de este recién llegado, de este y de ningún otro, allí donde no podemos estar preparados incluso si secretamente lo esperamos, incluso sin saberlo lo esperamos, como a un visitante desconocido al que ya no se puede rehusar la hospitalidad, aquí nos vemos ‘afectados’ sin poder dar razón de ello”^{iv}.

La experiencia de la música, y de la cual da testimonio este texto que fue escrito para ser leído *con* música, es una experiencia de apropiación imposible^v, un intento de apropiarse de lo que sucede sin suceder-*me* y sin esperarlo. Más que escribir sobre la música, incluso sobre esa que sucede en el texto, habría que dejar que ella suceda. Eso es quizá lo que intentó Derrida con este texto y con su escena. Dejar que ella interfiriera, que la música tome la palabra, en todos los sentidos, más allá del control que una subjetividad autocrática pudiera ejercer sobre ella.

ⁱ DERRIDA, Jacques. «Les arts de l’espace. Entretien avec Peter Brunette et David Willis». En: *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*. Textes réunis et édités par Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas. Éditions de la Différence, Paris, 2013, p. 36.

ⁱⁱ DERRIDA, Jacques. «Lo que resta a fuerza de música». En: *Psyché. Inventiones del otro*. La cebra, Adrogué, 2017, p. 108.

ⁱⁱⁱ DERRIDA, Jacques. «Lo que resta a fuerza de música», p. 110.

^{iv} DERRIDA, Jacques. «De la couleur à la lettre». En: *Atlan Grand format*. Gallimard, Paris, 2001, pp. 21-22.

^v DERRIDA, Jacques. «Passages — du traumatisme à la promesse». En: *Points de suspension: Entretiens*, Galilée, Paris, 1992, p. 409.

Toca - el nombre

¿Qué sucede? What's happening? What's going to happen, Ornette, now, right now?¹

¿Qué me sucede, aquí, ahora, con Ornette Coleman? ¿With you? ¿Quién?

Hay que improvisar, hay que improvisar *bien*. Sabía que Ornette me llamaría para invitarme a que me uniera a él esta noche, me lo contó cuando nos reunimos a hablar una tarde la semana pasada. Esta oportunidad me asustaba; no tenía idea de qué iba a suceder. Hay que improvisar, pero hay que improvisar *bien*: esa ya es una *lección de música*, tu lección, Ornette, que perturba nuestra vieja idea de la improvisación. Incluso creo que tú juzgarías “racista” a esa antigua e ingenua idea de la improvisación. I think I understand what you meant by that. No tanto la palabra o la cosa “improvisación”, sino más bien el concepto, su empleo metafísico o ideológico.

Como todos ustedes pueden ver, tengo aquí una especie de partitura escrita. Ustedes piensan que no estoy improvisando. Bien, se equivocan. Finjo no improvisar, sólo finjo; juego a leer, pero improvisando. Respecto a *Prime Time*², Ornette me dijo un

¹ *N. del T.*: Tenemos que advertir una precisión respecto al uso del inglés y de las cursivas en nuestra versión. El texto publicado en 1997 mantiene las marcas del escrito que fue leído durante la actuación de Ornette Coleman, y que mezclaba pasajes en francés e inglés. Hemos optado por mantener los pasajes que Derrida escribió en inglés, incluyendo traducciones propias en los casos en que se trataba de textos de Coleman. Las cursivas se han mantenido estrictamente para destacar títulos de libros, discos o términos que el propio Derrida quiso enfatizar en su texto publicado.

² *N. del T.*: *Prime Time* es la banda eléctrica que acompañó a Ornette Coleman desde el año 1977. Se trata de un doble cuarteto compuesto por dos guitarras, dos bajos eléctricos, dos baterías y el saxo alto de Coleman. Su primer trabajo fue el disco *Dancing in Your Head* (Horizon Records, 1977).

día que las partes escritas eran tan improvisadas como las improvisaciones mismas. Esa es una gran lección, your lesson, sobre lo que sucede cuando eso sucede: de imprevisto, imprevisiblemente, sin verlo venir, unpredictably.

I'm going to rephrase this lesson. Voy a traducir esta lección a mi manera, en una frase que me gustaría poner en música. Con música, pero sin lirismo y sin hacer cantar a nadie; una frase que es mía sin ser mía, una frase que hice, si puedo decirlo. Y quisiera contarles a todos esta historia, con la madre de Ornette, yes, with your own mother.

Quisiera que todos ustedes escuchen la voz de la madre de Ornette, dándole la palabra o devolviéndosela. Devolviéndole su voz a ella, ella misma, her own voice, tal como me ha atormentado durante ocho días y ocho noches, hasta llegar a la alucinación. Cómo improvisar una frase con la madre de Ornette, cuyo nombre ni siquiera conozco, y luego dedicársela como una declaración de amor; esa es la apuesta, la parte o la pieza que voy a tocar para ustedes, a veces sin instrumento y sin acompañamiento; a veces, cuando él lo decida, en compañía de Ornette Coleman, superpuesto a él...

Comencé preguntando: “¿Qué sucede?”, “¿Qué me sucede?” La repetición de este motivo se juega al menos en dos ámbitos. Primero, la frase pregunta “*qué*” o “*quién*”: *qué* ocurre, *quién* viene a sorprenderme donde no lo esperaba, donde lo esperaba sin esperarlo, sin verlo venir, como Ornette, y su madre y su hijo en mi vida, etc.; y luego, que no es lo mismo: “¿*qué* debe ser lo que sucede?”, ¿o quién debe venir para que eso suceda, y en qué condiciones debe venir para que alguien, mesías o no, venga a nosotros, venga a nosotros en la música, para que *algún* [quelqu'un] nuevo acontecimiento musical venga a nosotros?

¿Qué sucede? ¿Quién viene? ¿Qué quiere decir ‘suceder’, y qué es lo que hace?

Así, lo que voy a responder con mis palabras, pero inspirado por lo que quizá me dijeron, hace más de medio siglo, por la madre de Ornette, es lo siguiente: “*Un acontecimiento que sucede no tiene precio.*” “*An event has no price.*” What does that mean?

Que no tiene precio significa que es infinitamente precioso, primero porque no se vende, no se compra, no se calcula, es ajeno al mercado y al marketing. It's beyond calculation: incalculable, unpredictable.

Ahora, por supuesto, “*un acontecimiento no tiene precio*”, son mis palabras y mis instrumentos, mi frase, mi variación armolódica³. La madre de Ornette no lo dijo así, con esas palabras; no se lo dijo a su joven hijo, una hermosa mañana en Fort Worth, en medio del segregacionista Deep South, “*an event is priceless*” o “*beyond calculation*”, sino que dijo, en sus propias palabras, algo equivalente, que les contaré a todos dentro de poco, luego de haber intentado demostrar a máxima velocidad, acelerando el ritmo, que Ornette debió reflexionar sobre esta frase toda su vida, “*in all languages*”, por citar uno de sus títulos. Como si su música genial, el so-called free jazz y toda la armolodía, hubiera heredado esta frase y hubiera improvisado sobre este motivo, y cada cosa de lo que en este momento está dedicando a la palabra “civilization” en esta nueva series de conciertos, respondiera a esta frase, no como un programa sino como una orden o una oración: la orden o la oración para inventar. Quizá tal como un día le fueron entregadas por su madre, with her own voice. La orden de inventar un acontecimiento sin precio es la orden que hace suceder en la música, para saludar lo que al mismo tiempo escapa al cálculo y al mercado de la música, al *music business*. En la larga conversación que tuve con él el otro día, nunca dejó de repetirme, como siempre lo hace, que no quería tener nada que ver con las instituciones y los poderes del *music business*, y que incluso cuando trata con la mercancía, nunca se rinde a ella; y cuando ese poder del marketing o de los medios es demasiado fuerte, él no le hace la guerra, porque Ornette es un hombre libre, una especie de revolucionario no violento, inocente y herido, y por eso no responde a la violencia, él desiste. “*Do you leave, then? Yes I leave*”, you told me, él va y toca en otro lugar y crea su música en otro lugar, que es lo que ha hecho toda su vida: ir a otro lugar y llegar a otro lugar, y siempre aquí, como esta noche.

³ *N. del T.*: La *harmolodics* es una designación de Coleman para dar cuenta de la articulación entre melodía, armonía y ritmo que busca con su música. En rigor, nace de las improvisaciones simultáneas entre grupos, cuyo uso se remonta a su disco *Free Jazz*, de 1960, para doble cuarteto (Atlantic Records). Supone la liberación de todo centro tonal a partir de la alteración del pulso y a través de la producción de armonías no sujetas a reglas ni a limitaciones tonales o rítmicas.

Esta noche me sorprende lo que no tiene precio, surprised by the priceless, lo incalculable, lo imprevisible, lo que viene a desafiar al mercado, improvisando *por encima del mercado*, y por encima de los mercenarios, e incluso por encima de los agradecimientos; es que esa música, que ocurre donde no se la esperaba, bueno, debe crear, bueno, debe crear, debe crear, debe crearse donde se la espera sin espera. Eso es. Coleman es alguien que quisiera devolver la palabra “creación” a su juventud no teológica. Al igual que su madre – a quien pronto voy a hacer hablar, llamándola aquí aunque todavía no conozca su nombre, although I don’t know her first name yet –, también quisiera darle una juventud no psicológica y no espiritualista a la palabra “alma” (*soul*), gracias a la música y al acontecimiento sin precio. En esto, él es hijo de su madre, la madre que un día le contó lo que quiero contarles a todos ustedes, protestando contra lo que él mismo ha dicho. Si releen el breve texto que ha escrito para anunciar “*Civilization*”, verán que la palabra “crear” es su leitmotiv, se repite en muchas ocasiones. Y siempre lo hace para oponerla al cálculo y al programa, sea el de las telecomunicaciones o, lo que viene a ser lo mismo, de lo biológico o genético, de la programación del conocimiento genético y de la clonación, lo que puede traducirse en música, donde también hay problemas formidables ligados a la tele-tecnología, a la codificación (y Ornette intenta usarla sin ser usado por ella) y a cierto clonaje, clonación.

Hay que reconocer que lo que Coleman firma cuando escribe la palabra “crear” es algo que se mantiene en esta protesta, y que dicta una política y más que una política de la música. Es lo que firma cuando estampa su entonación en ella, cuando le da un tono que significa, en mi opinión, producir algún acontecimiento en música, según los sonidos, la danza y el canto, algún acontecimiento que no tiene precio y que está por encima del mercado. En la frase que voy a citar, Ornette habla mucho del nacimiento, de la genética y, por consiguiente, de la genealogía, lo que también vuelve a traer a escena la voz espectral de su madre. Al oponer la creación o la creatividad, por un lado, a la genética, por otro, a la codificación informacional de la genética, y finalmente a la biología y a lo que llamas el sistema de castas (caste-system), escribes lo siguiente, que no es una mala definición del acontecimiento sin precio y de la armonología:

- 1) A notice of dedication to civilization. 2) With the birth of telecommunication and genetic cloning in the scientific and medical fields, civilization has brought to the surface the difference between

creativity and biology. The world needs no longer to search for itself, but to create that civilization as it should be known; as “Heaven on Earth”. 3) Civilization began with the discovery of science, agriculture, religion and medicine. With art representing a non-caste system. We are utilizing all of those subjects (in Civilization). By them being represented in a collective form of expression in sound, dance and words.⁴

Me preguntaré por mucho tiempo por qué, una tarde de la semana pasada, Ornette habló tan rápida y compulsivamente, como un niño, sobre su madre, cuyo nombre ni siquiera recuerdo pero cuya silueta y voz hizo surgir desde Fort Worth. No sólo me habló de ella, la citó, imitándola con sus propias palabras. Como si estuviera hablándonos por teléfono en ese momento. Con su propio tono, cierto tono: para escucharla basta con levantar el teléfono luego de haber dialed a number. Ya saben lo que Coleman hace con el tono, con el ‘tone’, precisamente a partir de esa colección de canciones que llamó *Tone Dialing*⁵. Él dice que el tono nos envía información que no podemos descifrar, y por consiguiente decodificar, calcular y volver a poner en el mercado, porque el sentimiento es demasiado fuerte (the feeling is so strong, you say). El acontecimiento sin precio es eso, algo como el tono, cuando el sentimiento es demasiado fuerte: ni las palabras de una canción, ni el sonido puro, sino la diferencia tonal y telefónica. Y escribe lo siguiente:

I’ve always thought that tone is the information, regardless of what tone it is – a true tone, an untrue tone or a tone that is sending out information that you can’t decipher because the feeling is so strong.⁶ Whatever it is, the tone is the result of what you are experiencing.

⁴ N. del T.: “1) Una nota de dedicatoria para la civilización. 2) Con el nacimiento de las telecomunicaciones y el clonaje genético en los campos científicos y médicos, la civilización ha llevado a la superficie la diferencia entre creatividad y biología. El mundo ya no necesita buscar por sí mismo, sino crear esa civilización como si debiera ser conocida; como “Cielo en la Tierra”. 3) La civilización comienza con el descubrimiento de la ciencia, la agricultura, la religión y la medicina. Con el arte se representa un sistema sin castas. Estamos utilizando todos esos temas (en *Civilization*). Por ellos son representados en una forma de expresión colectiva en sonido, danza y palabras.”

⁵ *Tone Dialing* (Harmolodic / Verve, 1995).

⁶ N. del T.: “Siempre he pensado que el tono es la información, con independencia de qué tono sea – un verdadero tono, un tono falso o un tono que está enviando información que no puedes descifrar porque el sentimiento es muy fuerte. Sea lo que sea, el tono es el resultado de lo que estás experimentando.”

Sin duda aquí, en esta historia del tono y este gusto por la diferencia tonal, es donde me cruzo con Ornette, sin duda, desde siempre y desde muy, muy lejos, incluso antes de que nosotros — él y yo — lo supiéramos, e incluso antes de que estuviéramos investigando, desde que nuestras madres, en el Sur, en el mismo año, en 1930, con algunos meses de diferencia, nos trajeran al mundo. Eso es lo que pasa aquí, donde me sucede a mí y donde se supone que no tiene precio. Me preguntaré por mucho tiempo por qué Ornette me confió esas palabras de su madre, cuyo nombre ni siquiera conozco, y sobre todo por qué esto es lo que he retenido y lo que he querido decir a todos ustedes en mi turno de esta noche, como si quisiera aprender con ustedes el nombre de esta madre, que todavía no conozco, y prepararme para este acontecimiento sin precio.

¿Por qué preferí esto? ¿Por qué este nombre desconocido y esta desconocida que se instaló en mí me hacen hablar, hasta llegar a la obsesión alucinada? Ornette también me contó muchas otras cosas, habló y habló, durante esas horas, y sólo se interrumpió para decirme hasta qué punto yo era “amazing” por parecer saber cómo hacerle preguntas para hacerlo hablar o para permitirle hablar tan bien. Como esta noche, para hacerlo tocar o permitirle tocar solo. Me contó, qué no me dijo, cosas sin precio sobre el sonido, sobre el sound and democracy, sobre las castas (siempre las llama castas, en lugar de razas o clases). Y hablamos sobre música y palabras, títulos y política, improvisación y dinero, New York y L.A. Me contó cosas, qué no me dijo sobre el amor que, tal como la música, en el fondo, rompe la diferencia sexual y que finalmente se lleva más allá del sexo, más allá de cierto mercado del sexo, en todo caso (en el que no tiene precio), y aquí nos vamos acercando a la palabra de su madre que ya no tardaré en contarles. *We’re getting close to your mother’s reply.*

O bien, como dijo un día, qué no dijo, uno se cansa del sexo, incluso cuando es safe. Pero uno no se cansa del amor, que no hace otra cosa que jugar armolódicamente con la diferencia de los sexos, con el género.

También me contó, que no me contó, que un día, cuando era muy joven en L.A., cuando no podía entender que quisieran echarlo, a pesar de que no entendía nada de cierta situación, de cierta violencia segregacionista y policial, terminó bajo el cuidado de un psiquiatra que, para hacerle entender en resumidas cuentas el racismo y para hacer entrar la casta en su cabeza, no encontró nada mejor que darle Valium,

y Ornette lo arrojó, escupió el Valium. Me hizo testigo de eso estallando de risa: ¡arrojé el Valium! (I threw the Valium out, you told me.)

Me preguntaré por mucho tiempo por qué esta noche preferí recordar las palabras de su madre, y traducirla por “el acontecimiento sin precio”, más allá de cualquier precio de mercado (más allá del *Marketpreis*, como dice en alemán cierto filósofo un poco loco, pero que tenía problemas con la música, Kant, para hablar también de la civilización y de la dignidad humana).

Un día llega su madre, aquella a quien estoy llamando por su sobrenombre ya que todavía no tiene para mí un nombre de pila, nameless, firstnameless. Su madre ve venir a su joven hijo, quien le dice: “*Tuve demasiado con la música comercial, de esta música mercenaria para sex-shops. Quiero romper con la música que se pone en venta en esta ciudad y que da la clave para poner precios en este intercambio de cuerpos y sexos. Quiero terminar con esta mercancía, con este devenir-mercancía de la música, quiero hacer una música totalmente distinta, lejos de todo este business*”.

Ahora bien, ¿qué respondió su madre, en señal de protesta? “¿Qué quieres? ¿Quieres que te paguen por tu alma? “Do you want to be paid for your soul?” (O algo así) “Do you want to be paid for your soul? That’s what you want?”

Eso es lo que su madre le dijo: a uno no le pagan, no le deberían pagar por su alma, y el alma, eso es, eso es lo que sucede, es la música que debe escucharse y hacerse, y debe ser escrita. Es por eso que a uno no se le puede pagar, porque es incalculable y sin precio. El acontecimiento. La protesta insinuada, si escuché bien el tono de su madre, no era si esa música era hecha para el mercado de los cuerpos y del sexo, y para la música de dicho mercado, sino que la protesta estriba en que no se puede comerciar con lo que ella llamaba el alma (*soul*), y la música que armoniza con eso, que sucede con eso. El alma no se vende ni se calcula. Incluso si se quisiera, no se podría calcular su puesta en venta.

Esta alma, la que merece el nombre de alma, es lo que no se programa ni se clona. El comercio es bueno para los cuerpos y para eso que, al suceder sólo en el cuerpo, no le sucede al cuerpo porque es demasiado calculable. ¿Qué son el alma y la música del alma? ¿Qué significan? ¿Cómo es reconocida el alma, más allá de todo discurso psico-teológico-espiritualista? Es eso que no se puede vender o capitalizar de

antemano, es la derrota del capitalismo, es el límite revolucionario, es invendible desde que nace, cuando sucede, cuando se crea, y cuando no se calcula, cuando es llevada a cualquier parte por una llamada saxo-telefónica que nadie vio u oyó venir, incluso quien ha trabajado mucho para escribir, como Coleman; porque él es un hombre de escritura, trabaja mucho, a menudo lo ha dicho, y un hombre de esa escritura que nos llega desde el otro, una escritura incalculable como la música mejor calculada:

One day, I finally realized that all the music I had heard, someone had made it possible for me to learn or hear it by simply writing down or repeating it. So since I became aware that it had something to do with writing, I decided that was that I wanted to be. I started writing before I started playing.⁷

Su madre está en todas partes, me está escuchando. ¿La escuchan a ella escuchándome? Ornette escuchó a su madre, no vendió su música al diablo y sin embargo debió calcular bien una idea genial, a la manera de Fausto, no sólo para permanecer tan joven y tan seductor a mi edad, sino también para seguir siendo un músico de saber, de invención y civilización, para renovar su música *in all languages*, cruzando las culturas musicales de todos los países, todos los idiomas instrumentales y todas las civilizaciones, por medio de todas las técnicas, artesanales o *high-tech*, cada día como en el día de la Creación.

No sé cómo hablar de Coleman, I'm not a Coleman scholar. No puedo hablar de él, sólo puedo tratar de hablar con él, sólo puedo escucharlo tocar o hablar, tal como he oído desde hace tiempo a ciertos amigos expertos hablar tan bien de él, expertos sobre Coleman y el *free jazz*, aquellos quienes no son mis amigos por puro azar, Jean-Pierre Moussaron⁸ o Rodolphe Burger⁹.

⁷ N. del T.: "Un día, finalmente me di cuenta de que toda la música que escuché, alguien la ha hecho posible para escucharla o aprenderla simplemente escribiéndola o repitiéndola. Desde que me percaté que tenía algo que ver con la escritura, decidí que eso es lo que quería hacer. Comencé a escribir antes de empezar a tocar."

⁸ Autor, entre otros, de *Feu le free? et autres écrits sur le jazz*, con prefacio de Philippe Carles (Belin, París, 1990)

⁹ Alma de Kat Onoma y autor, entre otros, de *Sur Ornette Coleman*.

Entonces, since I can't talk about you but only to you, para terminar, *Eventually* (otro de los títulos de Ornette), antes de preguntar algo a Ornette para terminar, haré algo que él me pidió que hiciera, y que no me hubiera atrevido a imponerles a todos ustedes: concretamente, leer algunas frases que escribí antes. Ornette quería, me contó, darles un nuevo ímpetu a ellas en la música.

Tres frases o breves fragmentos (*Three Ways to One*, otro título más de *Colors*¹⁰ con Joachim Kühn, aquí presente, junto a otros títulos cromático-tele-tecnológicos, *Faxing* y *Cyber Cyber*).

Estas tres frases juegan con la música y el ritmo, con el acontecimiento y el nombre propio, con aquello que liga la música con el nacimiento, si ustedes quieren, de la *civilization* en el sentido que Coleman visa e improvisa.

El primer fragmento es para Denardo¹¹. Estoy fascinado por la complicidad musical entre padre e hijo: Denardo, quien introduce a su padre en la tele-tecnología de la música, supervisa sus relaciones con las instituciones y todo ese tipo de cuestiones, con el *music business*; lo hace como su abogado, pero como un abogado que es un músico en su alma y que nos filmó el otro día durante todo el tiempo que estuvimos hablando. Amo la historia de Denardo. Tengo la impresión de que Denardo es un poco como un suegro para su padre (*his father's father-in-law*) y así el más hermoso suegro que la abuela de Denardo, la madre de Ornette, que también fue su esposa, su mujer para ambos, curiosa pieza de bio-ingeniería, podría haber soñado. Este primer fragmento habla sobre música e hijos; lo extraigo de uno de los 59 puntos, secuencias o frases sin punto de "*Circonfesión*", una especie de composición que concerté durante todo el tiempo que duró la muerte de mi propia madre:

...sólo un inmortal puede morir, más allá o más acá de un ser-para-la-muerte, el tiempo de la orquesta, porque reconozco, Geoff, que, cuando no sueño con hacer el amor, con ser un resistente de la última guerra haciendo explotar puentes o trenes, sólo deseo una cosa, perderme en la orquesta que formaría con mis hijos, curar, bendecir y

¹⁰ *Colors: Live from Leipzig* (Harmolodic / Verve, 1996).

¹¹ *N. del T.*: Denardo Ornette Coleman (1956-) es hijo de Ornette Coleman. Ha sido baterista desde muy pequeño, e incluso ha aparecido en varios de los discos de su padre.

DERRIDA, Jacques.

«Toca—el nombre».

HYBRIS. Revista de Filosofía, Vol. 11 N° 1. ISSN 0718-8382, Mayo 2020, pp. 267-280

*seducir al mundo tocando divinamente con mis hijos, producir con ellos el éxtasis musical del mundo, su creación, aceptaré la muerte si morir es descender lentamente hasta el fondo de esa música bienamada*¹².

El segundo fragmento sellaría conjuntamente el acontecimiento, el ritmo y la música. Está en un texto titulado “*Lo que resta a fuerza de música*”, dedicado a Roger Laporte:

*... ¿Qué relación establece esa firma sin nombre propio, dado que ningún nombre la porta, con lo que es afectado y nos afecta aquí musicalmente? Tampoco podemos decir que la música ha llegado, ni que algo como la música ha llegado a alguien (...) y sin embargo el pasado extraño e inquietante del “hubo escritura” pasa aquí (...) por lo musical y lo rítmico, y nos obliga a repensar, a reinventar eso que disponemos bajo estas palabras: música-ritmo*¹³.

Finalmente, en un texto titulado “*Tímpano*”, una voz se enrosca en el laberinto del oído y susurra una frase de Antonin Artaud en el tímpano (drum) de los Tarahumaras. Esto es lo que le ocurre al oído cuando escucho, por ejemplo, a Ornette, y el oído ya no se cierra:

*El conducto del oído, lo que se llama el meato auditivo, ya no se cierra después de haber estado bajo el golpe de un encadenamiento simulado, frase segunda, eco y articulación lógica de un rumor que todavía no se ha recibido, efecto ya de lo que no tiene lugar. “Tiempo hueco, / una especie de vacío agotador entre las láminas de la madera / cortante, / nada que llama al tronco del hombre, / el cuerpo tomado como trozo del hombre”, es el tympanon de los Tarahumaras. Esta repercusión fatigada ya por un tipo que todavía no ha sonado, este tiempo sellado entre la escritura y el habla (se) llaman un coup de donc. Cuando perfora, se muere de envidia de sustituir a algún cadáver glorioso. Basta en suma, apenas, esperar*¹⁴.

¹² DERRIDA, Jacques. «Circonfesión». En: BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Cátedra, Madrid, 1994, p. 219, ligeramente modificada.

¹³ DERRIDA, Jacques. «Lo que resta a fuerza de música». En: *Psyché. Invenciones del otro*. La cebra, Adrogué, 2017, p. 110.

¹⁴ DERRIDA, Jacques. «Tímpano». En: *Márgenes de la filosofía*. Cátedra, Madrid, 1994, p. 35.

DERRIDA, Jacques.

«Toca — el nombre».

HYBRIS. Revista de Filosofía, Vol. 11 N° 1. ISSN 0718-8382, Mayo 2020, pp. 267-280

Morir de envidia. Así es, ahora muero por preguntarle algo a Ornette. Él me prometió improvisar, como lo hice yo, así que no le advertí lo que iba a preguntarle. No se lo espera. Ahora, mientras le pido que me regale, an unpredictable gift, el nombre de su madre (could you tell me, as a gift, your's mother first name?) para que yo pueda llamarla por todas mis líneas (teléfono interior, *Tone dialing*, *Faxing*, *Cyber Cyber*) y hacerle una declaración de amor. Aunque no pronuncies ese nombre, tócalo, envíamelo en música, en saxo-telefonía, en saxo-teléfono-epifanía.

Lamaré a esto, tal como tu madre, un acontecimiento sin precio, a priceless event. I would call this, as your mother would have done, a priceless event. “*You won't be paid for your soul, would you*” Thanks.

DERRIDA, Jacques.

«Toca—el nombre».

HYBRIS. Revista de Filosofía, Vol. 11 N° 1. ISSN 0718-8382, Mayo 2020, pp. 267-280

Referencias

DERRIDA, Jacques. «Tímpano». En: *Márgenes de la filosofía*. Cátedra, Madrid, 1994, pp. 15-35.

DERRIDA, Jacques. «Circonfesión». En: BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Cátedra, Madrid, 1994, pp. 25-318.

DERRIDA, Jacques. «Lo que resta a fuerza de música». En: *Psyché. Invenciones del otro*. La cebra, Adrogué, 2017, pp. 101-111.