

## Abriendo espacios con las palabras

### CARMEN PARDO

En 1978, Pierre Boulez invita a músicos, escritores y filósofos a un debate abierto en torno a la noción de tiempo musical. En esa sesión memorable, Michel Foucault lanza una pregunta que todavía hoy sigue horadando el espacio del pensar acerca de la música. Foucault se pregunta y nos pregunta: “¿cómo hablar de música y no sobre música?” Se trata pues de plantearse cómo hablar de música sin hacer de ella un objeto, cómo construir un discurso que no la reduzca a mera proyección de un decir que la acalla. Si queremos hablar de música, parece obligado insistir en la pregunta de Foucault y preguntar a su vez: ¿qué tipo de trato, de roce o contacto debe establecer la palabra con lo musical?; ¿cómo forjar herramientas para un territorio sonoro?

Un territorio sonoro está formado por una multitud de prácticas sonoras que pueden ser completamente dispares. Se requiere en consecuencia, herramientas polivalentes y maleables.

Si nos centramos en los territorios sonoros gestados en las últimas décadas -más allá de atender a la ruptura que supuso la disolución de la música tonal en tanto sistema de signos que establecía una jerarquía compositiva y unos modos acotados de transmisión de la llamada expresividad musical-, la referencia a los cambios tecnológicos, socio-económicos y también políticos se impone. No obstante, en el discurrir acerca de lo musical ha sido la entrada de tecnologías inéditas lo que ha suscitado mayor atención, produciéndose sólo en los últimos años un renovado interés por estudiar esos cambios en relación con los acaecidos en la política y en la economía. No cabe duda de que la progresiva disolución de la frontera entre la denominada música culta y música popular, la seguramente mal llamada democratización que internet supondría y que hace que cualquiera pueda incluso componer su propia música o la industria de la producción y difusión sonora no son en absoluto ajenas a la formación de ese territorio sonoro. A ello se suma el uso efectivo y continuado de lo sonoro por parte de instancias institucionales y, en el seno de la organización sonora misma, de ejercicios que perpetúan modos que pueden reflejar un determinado orden social o que, por el contrario, invitan con su ejemplo a establecer relaciones anárquicas.

Para hablar de música y no sobre música se impone el pensar la organización sonora como experiencia que no es construida por una práctica discursiva previa. Cuando se habla o escribe sobre música con prácticas discursivas elaboradas con anterioridad y, particularmente, atendiendo a los territorios sonoros que nos son coetáneos, entonces se asiste, entre otros, a esos discursos decimonónicos que siguen haciendo de la música la peor de las espoletas para una metafísica de lo innombrable.

La pregunta que realiza Foucault tiene la virtud añadida de emplazarse en un ámbito en el que la dualidad entre discurso teórico y práctica social, existencial u otras, queda diluida. Si esta pregunta todavía hoy supone un reto, no es solamente por los cambios antes señalados en el ámbito sonoro, socio-económico y político sino, fundamentalmente, porque abre un gran espacio de no saber. Este no saber es justamente el motor del aprendizaje en tanto proceso interno, que nunca externo. Por ello, la interrogación que propone el filósofo sigue ahí, horadando el pensar acerca de lo sonoro.

Escribir o hablar de música supone, desde este presupuesto, un ejercicio que se realiza a tientas, casi en la oscuridad. Pero la oscuridad nunca es absoluta. Está el diálogo con otros textos que hablaron sobre música y algunos pocos de música; está la mirada a las formas en que el sonido hibrida con las otras artes, a su presencia en la vida cotidiana y sobre todo, está la escucha de lo sonoro y de aquello que, a menudo, se pretende acallar con el sonido. De este modo, dar respuesta a la interrogación del filósofo se convierte en una experiencia, en un hacer en el que el decir deja de ser parte sólo de un sistema de signos que aparece sobre el papel y es, ante todo, el depositar de una multiplicidad de pequeños pasos, experiencias ínfimas que se van sedimentando en ese decir. Y es que cuando la palabra surge atravesando el vacío del no saber, tornando útil la ignorancia, entonces, teoría y práctica son sólo una.

Después, transmitir ese proceso adopta la forma de una peculiar conversación a la que se lleva lo aprendido, lo capturado, pero también y en la medida de lo posible, la ignorancia que siempre se mezcla con el saber. En ese discurrir de lo sonoro y con lo sonoro se pretende distraer al lector o al oyente, es decir, sacarlo de su curso cotidiano para traerlo a la palabra, al sonido, para crear en él un estado que haga posible a su vez, abrir otro espacio. Se puede entonces, de vez en cuando, recrear, dramatizar la experiencia que da lugar a un hablar de y abrir espacios en el otro. La pregunta de Michel Foucault, conduce así al asombro originario en el que se asegura, tuvo origen el pensar y es que para pensar es necesario estar asombrado, reconocerse tanteando en una oscuridad que, para el músico, está repleta de sonidos.

**Carmen Pardo** es doctora en Filosofía por la Universidad de Barcelona; es autora de la edición y traducción de John Cage, *Escritos al oído* (1999); *La escucha oblicua: una invitación a John Cage* (2001) y *Robert Wilson* (2003) (en colaboración con Miguel Morey).

CC

*Este artículo está bajo una licencia Recono-NoComercial-CompartirIgual de Creative Commons, bajo la cual se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente los textos y las traducciones sin fines comerciales, y además se permite crear obras derivadas siempre que sean distribuidas bajo esta misma licencia. Licencia completa:*

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.1/es/legalcode.es>