



## (Re)escribir lo no presente: lecturas de *Séance*, de Julio D'Escriván, desde Derrida y Adorno

Marina Hervás

Recibido: 18 de junio de 2018 / Aceptado: 25 de julio de 2018

**Resumen:** El objetivo fundamental del texto es reflexionar sobre la complejidad de la escritura cuando se cruza con lo musical. Para ello, en la primera parte del mismo se toman en consideración algunas de las posturas fundamentales de J. Derrida y de T. W. Adorno, en la medida en que ambos ponen en tela de juicio la reducción de la escritura a la inscripción, critican la deriva dualista del conocimiento desde un concepto acotado de la escritura y reflexionan sobre lo que excede los límites de lo susceptible de ser escrito. La segunda parte analiza, desde el marco teórico establecido en la primera parte, la obra *Séance*, de Julio D'Escriván, que problematiza la centralidad de la partitura y la compleja relación entre interpretación, lectura y escritura en lo sonoro, para alcanzar una crítica a la primacía de lo presente y las estrategias de lo visual.

**Palabras clave:** T. W. Adorno; J. Derrida; escritura; notación musical; J. D'Escriván.

### [en] (re)Writing the absebt: lectures on Julio D'Escriván's *Séance* from Derrida and Adorno

**Abstract:** The main aim of the text is to reflect on the complexity of writing when it comes across the musical. To this end, in the first part of the book, some of the fundamental positions of J. Derrida and T. W. Adorno are taken into consideration, insofar as both question the reduction of writing to inscription, criticize the dualistic drift of knowledge from a limited concept of writing and reflect on what exceeds the limits of what can be written. The second part analyzes, from the theoretical framework established in the first part, the work *Séance*, by Julio D'Escriván, which problematizes the centrality of the score and the complex relationship between interpretation, reading and writing in sound, to reach a critique of the primacy of the present and the strategies of the visual.

**Keywords:** T. W. Adorno, J. Derrida, writing, musical notation, J. D'Escriván

**Sumario:** 1. Introducción; 2. Escribir: crítica a la presencia y convocatoria de lo sin voz; 3. *Séance*: lectura de la escritura. Convocar la ausencia que nunca tuvo lugar; 4. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Hervás, M. (2018) "(Re)escribir lo no presente: lecturas de *Séance*, de Julio D'Escriván, desde Derrida y Adorno", en *Escritura e Imagen* 14, 185-196.

## 1. Introducción

“¿El filósofo no será quien entiende siempre ... pero no puede escuchar o, más precisamente, quien neutraliza en sí mismo la escucha, y ello para poder filosofar?”. J-L. Nancy

“La música es el salario que el hombre adeuda al tiempo”. Pascal Quignard

El congreso *No Art Without Politics*, celebrado el pasado 10 y 11 de mayo de 2017 en la Universitat de Barcelona y el Ars Santa Mònica, era clausurado con un concierto del ensemble vasco Laboratorio KLEM, que interpretaron *Séance*, de Julio D’Escriván. El proyecto fue seleccionado por la cercanía a las cuestiones que tanto Adorno como Derrida plantean con respecto a la escritura, en particular, y a la fijación en el espacio de una estructura temporal, en general.

La pregunta por cómo se puede escribir la música es algo que no solo afecta a su relación con la ontología, sino también a la propia definición de escritura. El origen de la notación musical, al igual que el de la escritura cotidiana, no encuentra acuerdo entre los especialistas. No podemos aquí dar cuenta, ni siquiera de forma sucinta, de todas las teorías que tratan de explicar el origen de la notación musical. No obstante, cabe señalar algunos puntos que serán claves para desplegar las argumentaciones que entroncan este trabajo.

Es una obviedad casi obscena afirmar que todo intento de fijación de lo sonoro, que no solo tiene lo temporal como problema sino como estructura, tiene un momento de mutilación. No es posible la fijación de lo temporal, ni siquiera mediante los medios digitales. Los micrófonos más finos y con fijación más precisa no son suficientes para captar algo distinto a *una ocasión concreta* de un evento sonoro. Dos elementos se cruzan: por un lado, el anhelo idealista de poder atraparlo *todo* de una vez para siempre, el deseo de poder congelar algo así como *la* música, y no una *instancia* concreta de lo musical. Por otro, la prioridad epistémica en lo registrado algo que, como veremos enseguida gracias a la crítica de Derrida, implica la prioridad de un régimen temporal de lo eterno frente a lo efímero, así como la prioridad de lo fijo (o lo susceptible de ser fijado, como lo visual) frente a lo efímero. Ambas creencias no solo afectan a la música, sino a todo lo susceptible de ser convertido en lenguaje más o menos formalizado.

La pregunta por la escritura en música sitúa el problema de su ontología en primer rango. ¿Qué implicación tiene la música escrita frente a la música en el momento de su ejecución y el de su interpretación? ¿Qué tipo de violencia se comete contra la música cuando se fija? ¿Se termina una obra cuando se escribe? ¿Qué lugar ocupa la reproducción y sus medios? Antes del origen de la notación musical, se cree que la música tenía fundamentalmente un rol funcional: acompañar banquetes, servicios religiosos, rituales, etc. La escritura ayuda a la conservación de piezas, y eso permite, por un lado, su estudio, la comparación histórica y, con el paso de los años y la paulatina desconfianza en los dioses, en el surgimiento del concepto de *obra* y de *autor*. La firma de piezas, al principio casi de forma arbitraria, implicaba el reconocimiento de una mano. Cuando alguien firma, sentencia que aquello debe ser interpretado de una forma concreta y no otra. Así que la escritura de la música adquiere, paulatinamente, un carácter normativo, que firma la paz con la idea de “autor”. Su interpretación, por tanto, sería volver a traer a la vida la escritura del autor.

## 2. Escribir: crítica a la presencia y convocatoria de lo sin voz

Para este apartado me propongo analizar las lecturas de Derrida y Adorno sobre la escritura en términos generales. Para ello, me limitaré a una interpretación de *De la Gramatología*, en el caso del pensador francés, y en la tensión imagen-signo en Adorno, un asunto que es transversal a varios de sus textos.

Derrida considera –al menos como premisa– que la escritura es “derivada, agregada, particular, exterior, *duplicación del significante*”<sup>1</sup>, mientras que la “unidad inmediata y privilegiada que funda la significancia y el acto del lenguaje es la unidad articulada del sonido y del sentido en la fonía”. Es decir, que el lenguaje se entendía como un mero “suplemento del habla”. Pero, por otro, hace un gesto que ofrece un marco amplísimo para el pensamiento sobre la música y que el propio Adorno no da: considerar la escritura *antes* de lo fónico, es decir, Derrida está pensando en una escritura no fonética. Pensar una escritura no fonética abriría la posibilidad de una nueva episteme. Derrida articula su crítica en torno a una escritura que surge desde la primacía de la *phoné*. Tal primacía es ya antropocéntrica: surge del “oírse-hablar”. La escritura, entonces, sería “traductora del habla plena”, “portavoz de un habla originaria”. Este habla originaria, como Derrida rastrea en Aristóteles es, por así decirlo, mensajera del alma. Por eso no es un habla cualquiera, sino uno más próximo a lo esencial, a lo verdadero. El camino que recorre Derrida es el siguiente: en lo que se habla, leyendo a Aristóteles, hay una correspondencia con el alma. Es decir, el “oírse hablar” sería una expresión, una teorización primera del alma convertida en lenguaje. Ahí tendríamos un primer nivel de establecimiento de un principio de verdad por correspondencia, en la que se trasmite de formas más o menos adecuada la “afección” del alma que, en el lenguaje posterior, se cambiará por “ser”. La exteriorización de esta correspondencia, la escritura, mutilaría o dejaría en evidencia su incapacidad de ser inmediata, la incapacidad de captar inmediatamente ese “ser”. Es decir, se establece ahí la estructura entre sensible (lo que aparece, la externalización) y lo inteligible (a lo que eso *externo* remite en realidad).

En *La Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas* de Hegel, Derrida encuentra la clave para comprender el “resumen” que, a su juicio, el alemán hizo de “la totalidad de la filosofía del logos”<sup>2</sup>. Vemos como Hegel señala, por ejemplo que

El hábito conseguido anula también más tarde, en beneficio de la vista, la peculiaridad del lenguaje alfabético [o escrito con letras], a saber, que aparezca como un rodeo que alcanza la representación a través de lo audible; el lenguaje escrito se convierte así para nosotros en un escrito jeroglífico de tal modo que, cuando lo usamos, no necesitamos [ya] hacernos conscientes de la mediación de la voz.<sup>3</sup>

Es decir, se confunde el ser –que es lo sustancial, o contenido en el alma, con lo hecho presente en lo fonético de lo que se prescinde mediante la escritura, que actúa como mediación entre la palabra y aquello esencia que porta. Eso hace, a su juicio, que el logocentrismo coincida con el fonocentrismo y, además, generaría dos tipos

<sup>1</sup> Derrida, J., *De la Gramatología*. México-Madrid: Siglo XXI, 1996, p. 50.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>3</sup> Hegel, G. W. F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid: Alianza, 2010, p. 505. (En la traducción de *De la Gramatología* que manejamos se cita una traducción distinta del pasaje de Hegel).

de escritura: una “buena y natural”, que respondería a eso inmediatamente dicho y contenido en el alma; y una “mala, perversa y artificiosa”, que está “exiliada en la exterioridad del cuerpo” y es una mala copia de esa escritura no mutilada. Su propuesta se dirige a eliminar tal primacía y a extender el concepto de escritura, de tal modo que ya no sea sólo “gesto físico de la inscripción literal, pictográfica o ideográfica, sino también la totalidad de lo que la hace posible; además, y más allá de la faz significativa, también la faz significada como tal”. Derrida rechaza, contra Heidegger, el “sometimiento originario de la escritura al logos y a la verdad”<sup>4</sup>. Para él, Heidegger se inscribe, pese a sus esfuerzos por evitarlo, en el marco onto-teológico, donde encajan los términos “origen” y “fundamento”. Derrida se pregunta si, enfáticamente, es posible pensar este anclaje. En este sentido, Adorno y él se encuentran ante la misma cuestión: cómo pensar sin suelo.

Adorno, en su aproximación al problema de la escritura en lo musical, parece que caería en la tradición que critica Derrida, en la medida en que considera que hay una dualidad entre el signo [*Zeichen*] y la imagen [*Bild*]. El signo, a su juicio, es capaz aún del momento performático. Está pensando, claramente, en la escritura arcaica, en los primeros neumas: apenas líneas que servían como apoyo nemotécnico para los intérpretes. La temporalidad inmanente del signo sería el ahora [*Jetzt*]. Por su parte, la imagen, es la cosificación de tales signos. Adorno y Horkheimer entienden la Ilustración –que Wellmer describe como “entretrejimiento del encanto y el desencanto del mundo”<sup>5</sup>– como un proceso de en la desmitologización de la realidad, en el cual se perdió el carácter de la presencia única, del “hic et nunc”. La comprensión de la naturaleza, antes entendida como dinámica y animada, tuvo que “desanimarse”. El conocimiento “imitó su inmovilidad” y buscó estrategias para su detención. Por tanto, el signo parecería que no es capaz de atrapar plenamente la cosa, sino que solamente apunta hacia ella, mientras que la imagen la congelaría. Adorno caería así en lo que Derrida considera como “onto-teología”. Mientras que parece que intenta salvar lo “no idéntico” (es decir, aquello aún no plenamente domeñado), al mismo tiempo, en ese concepto de escritura parece que hay algo detrás de ella, “algo auténtico” que se pierde en la conversión en imagen. La escritura, para él, siempre estaría en deuda con aquello que recoge. En su revisión del ojo y de lo visible, Merleau Ponty señala que “es Matisse quien nos ha enseñado a ver [los] contornos, no a la manera «física-óptica», sino como nervuras, ejes de un sistema de actividad y pasividad”, es decir, “que no hay líneas visibles en sí, que ni el contorno de la manzana, ni el límite del campo o de la pradera están acá y allá, que están siempre más acá o más allá del punto en que se los mira, siempre *entre* o *detrás* de lo que fijan”. Este estar *entre* o *detrás* le sitúa en un plano distinto de lo meramente visible, de la constitución de lo devenido imagen, que afectan directamente a lo que Adorno considera como imagen. Lo “congelado”, lo “muerto” del concepto de imagen de Adorno, la fijación de lo vivo, precisamente por la tensión con eso vivo desarticula la mera fijación como algo “físico-óptico”: lo que importa es la “nervura”. Merleau Ponty prosigue: “el arte no es construcción, artificio, relación industriosa con un espacio y un mundo de afuera, es verdaderamente «el grito inarticulado» del que habla Hermes Trimegisto «que parecía la voz de la luz»”. Esa “voz”, eso que “suenan”

<sup>4</sup> Cfr. Derrida, J., *De la gramatología*. op. cit., p. 27.

<sup>5</sup> Wellmer, A., *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid, Visor, 1993, p.144.

como luz es el concepto de imagen que articula Adorno, un *tertium* que habría que dismantelar y mantenerse en ese “grito inarticulado” sin pretender su articulación bajo ningún modelo de conocimiento.

Adorno pasa por algo un tercer aspecto que ha sido clave en la música experimental: la crítica de Pierre Schaeffer a la conversión en sílaba del sonido<sup>6</sup>. La igualación de las notas a una sílaba, hace que sonidos con diferentes frecuencias caigan bajo el mismo nombre. De este modo, todas las “imágenes” serían lo mismo silábicamente. Es decir, habría una *tercera reducción* de tal tensión entre signo e imagen, al ceder a *otra escritura* cosificada que, además, tiene implicaciones sonoras. La sílaba “do” ya implica ciertas posibles relaciones armónicas, melódicas, abraza cierta forma jerárquica de organización del sonido y es susceptible de determinadas



organizaciones rítmicas. Parte de una interpretación que porta la sílaba, indiferente de su peso sonoro y de la historia de la tensión de su escritura como notación musical.

Para Derrida, la escritura surge como una hija bastarda de la *phoné*, que sería portadora de la “voz del alma”. Pero cuando el modelo se pasa a lo musical, ¿cuál es tal *phoné*? Por más que se ha intentado que la música obedezca a la palabra, hay un principio de resistencia marcado por la propia materialidad del sonido, es decir, su convergencia con la temporalidad y su carácter no propositivo. Por tanto, la denuncia de Derrida de la escritura como derivada de la *phoné* parece que no encaja exactamente en lo musical, donde la escritura no trata de captar el contenido del alma sino acotar la temporalidad del sonido. Lo que entraría plenamente en la crítica derridiana es la organización del sonido, la exigencia de los teóricos y analistas de pedir que la música sea esto o aquello cuando se organice de una forma u otra. Adorno es consciente de esto cuando señala que “la música se cosifica a través de la violencia del significado”<sup>7</sup>, es decir, contra la exigencia de univocidad. Para él, tal tensión entre el signo y la imagen no está meramente en la escritura, sino cuestionada en ella<sup>8</sup>. Mientras que Derrida se sitúa para su crítica en la tensión entre la voz y la escritura, Adorno lo plantea desde la escucha: “toda escucha musical es una post-escucha [*Nachhören*]<sup>9</sup>, como en el eco, y en cada experiencia musical está con la escucha lo no escuchado, el gesto”<sup>10</sup>. Hay una parte de lo que capta el signo musical, por tanto, que tiene que ver con el sonido *potencial* y como signo de un *phonos* -trasladado a la lógica musical- de un alma, el del compositor. Siguiendo esta argumentación, parecería que el tipo de *phonos* que aparece en la música es, al menos, doble: el de ese “contenido del alma”, eso “verdadero” y “último” que está en el sujeto creador y el *phonos* específico del sonar, que nunca coincide ni con el signo ni con el *phonos* de lo devenido sujeto. Adorno, sin embargo, pone en duda

<sup>6</sup> Schaeffer, P., *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza, 2003, p. 208.

<sup>7</sup> Adorno, T., W., *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2001, p. 84.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 85: «Beides [Zeichen und Bild] nicht an sich in der Schrift gegeben sondern erfragt».

<sup>9</sup> “Nach” es la partícula que se utiliza, entre otras cosas, para indicar “después de”. Por tanto, parece que Adorno indica una escucha desplazada.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

el primer *phonos*, aludiendo a que el sujeto que traduce su mundo interior a sonido sería solo un momento de la obra y no coincide plenamente con ella.

Adorno también cuestiona la tendencia hacia la recuperación de eso que está “detrás” de la escritura. Una de las preguntas fundamentales que abre Derrida incide en el corazón mismo de la filosofía del último Adorno, a saber, qué tipo de materialidad opera en lo que no tiene materia. Lo que invita Derrida de forma retrospectiva a hacer a Adorno, especialmente en el contexto de la prohibición de las imágenes (que Derrida cifra desde la teología negativa, aquella que considera que «todo predicado [es] inadecuado a la esencia [...] de Dios y, en consecuencia, sólo una atribución negativa (“apofántica”) puede pretender aproximarse a Dios»<sup>11</sup>) es a plantear el nombre de Dios como «todo aquello a lo que sólo cabe aproximarse, aquello que sólo cabe abordar, designar de manera indirecta y negativa»<sup>12</sup>. Pero, en el caso de ambos autores, no se trata tanto de *nombrar* exactamente lo esencial, sino aprovechar la estructura de ese aborde, de lo designado de manera indirecta y negativa. Es decir, hacerse cargo de esa otra forma de decir (o de no decir). No se trata, como señala Adorno a colación de *Fin de partida*, de hacer del sinsentido el contenido, sino de cómo asumir la negatividad del sentido hace que “todo lo que le es peculiar [al drama] se vea afectado hasta convertirse en lo contrario”<sup>13</sup>. Mientras que en Proust Adorno sigue encontrando algo de la “mística subterránea”, esa en la que participa aún Benjamin que promete o abre la posibilidad de encontrar “el lenguaje secreto de las cosas”, con Beckett descubre la posibilidad de no adscribir a las cosas el lenguaje en términos de lo humano -lo antropomórfico- El lenguaje de Beckett se sitúa, para él, en el “de lo que ya no es humano”.

Si bien, para Derrida, la escritura ha sido denostada en la tradición por ser un derivado, una copia imperfecta del interior de la subjetividad, que se transmitía en el habla, en el *phonos*, en Adorno la escritura tiene la marca de lo no enteramente humano, de la materialidad que se va imponiendo al sujeto para fijar el habla: “[s]olo el hablar que conserva en sí el lenguaje escrito libera al habla humana de la mentira de que ésta es ya humana”<sup>14</sup>.

En lugar de tratar de alcanzar un modelo “imperfecto” de la representación, la cifra siempre insuficiente de lo otro, ni tampoco en el gesto de asumir como modelo algo exterior, que muestre la distancia entre la representación imperfecta y lo que tendría que ser, Adorno propone reutilizar el concepto de “negación determinada”<sup>15</sup>, algo que rastrea en sus reflexiones sobre la prohibición de las imágenes, pues esta se articula, para él, mediante la parálisis de lo positivo:

La religión judía no tolera ninguna palabra que pueda traer consuelo a la desesperación de todo lo mortal. Ella liga la esperanza únicamente a la prohibición de invocar como

<sup>11</sup> Derrida, J., «Como no hablar. Denegaciones», en Derrida, J., *Cómo no hablar y otros textos*. Barcelona, Proyecto A, 1997, p. 14.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>13</sup> Adorno, T. W., *Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften II*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977, p. 282.

<sup>14</sup> Adorno, T. W., *Minima moralia, Gesammelte Werke 4*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977, p. 116.

<sup>15</sup> Hay una relación que sólo puedo apuntar pero que parece fundamental para comprender la lectura que Adorno hace de la negación determinada, a saber, aquella que abre su filiación con el concepto de “nada”. El pasaje de la «Anphibolie» de la *KrV* es uno de los esenciales para Adorno. Allí, se indica que la nada es «un concepto vacío sin objeto», un “objeto vacío de un concepto”, una “intuición vacía sin objeto” y un “objeto vacío sin concepto” (*KrV* A 292). Lo que vació Hegel en su *Phänomenologie*, sin embargo, es dotar a esta nada de contenido, no asumir su carácter vacío.

Dios a lo falso y de tomar lo finito como infinito y la mentira como verdad. La garantía de salvación consiste en apartarse de toda creencia que trate de suplantarla, y el conocimiento, en la denuncia del error.<sup>16</sup>

El concepto de prohibición de las imágenes se articula en relación al concepto de utopía.

Mientras que en Bloch la música es “huella”, esconde materialmente lo no-sido, en Adorno lo que aún no existe, lo aún sin imagen, no puede darse como eso no-sido que llega a ser sin fisuras, sino que porta la carga de la represión que impidió que llegara a ser. Su articulación es la del “recuerdo de lo posible frente a lo real que lo reprimió, algo así como la rehabilitación imaginaria de la catástrofe de la historia”<sup>17</sup>. Lo que Adorno está tratando de cifrar es la posibilidad de la negatividad, “no permitir la descripción positiva de la utopía”.

La pregunta, entonces, que está de fondo en este trabajo es qué forma de materialismo emerge desde la complejidad de la “negación determinada” y no, como proponían Marx y Engels, desde la “negación de la negación” o, siguiendo la lectura de Hegel de Agamben, en tanto una negatividad en la que «lo indecible [...] puede ser custodiado -en cuanto negativo- en el corazón mismo de la palabra. [...] [T]odo discurso dice lo inefable; lo dice, es decir, lo muestra por lo que es: una *Nichtigkeit*, una nada»<sup>18</sup>, donde el lenguaje diría como positivo aquello negativo. Para Adorno, el gesto de la filosofía sería la posibilidad de “trascender el ámbito de los hechos sin que aquello por lo que se trasciende sea ello mismo un ente positivo”<sup>19</sup>.

La negación determinada no asume la imposibilidad de la representación meramente, la distancia constitutiva entre ser y ente, sino que parte de la constatación de que el ente tiende hacia aquello que sea el ser y que el ser sólo se da en la concreción del ente. Lo que articula la negación determinada es la cifra de lo devenido imagen “como escritura”: “ella enseña a leer en sus rasgos el reconocimiento de su falsedad, que la priva de su poder y se lo adjudica a la verdad”<sup>20</sup>. Por eso, la representación en este caso significa lo que Hegel propone en la *Phänomenologie*, a saber, “cancelar la forma en que [la representación] era familiar y conocida”, dar cuenta del extrañamiento, de la distancia entre lo que representado y lo que representa: “el espíritu sólo gana su verdad en tanto que se encuentre a sí mismo en el absoluto desgarramiento. Él no es ese poder como lo positivo que aparta los ojos de lo negativo [...] sino que sólo es este poder en tanto que le mira a la cara a lo negativo, se demora en ello”<sup>21</sup>.

De este modo, evita caer en lo que Derrida critica en *La Gramatología*, a saber, que habría dos tipos de escritura: la que capta el contenido del alma y otra técnica. “exiliada en la exterioridad del cuerpo”. Cuando Derrida acude al concepto de *Différance* o Adorno a lo no idéntico no están tratando de articular una solución, sino acudir a la pregunta desde una crítica a sus presupuestos. Tal pregunta acude

<sup>16</sup> Adorno, T. W. y Horkheimer, M., *Dialektik der Aufklärung, Gesammelte Werke* 3, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977, p. 40.

<sup>17</sup> Adorno, T. W., *Ästhetische Theorie, Gesammelte Werke* 7, Frankfurt a. M., Suhrkamp, p. 204.

<sup>18</sup> Agamben, G., *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Valencia, Pre-textos, 2008, p. 32.

<sup>19</sup> Adorno, T. W., *Terminología filosófica II*, Madrid, Taurus, 1977, p. 122.

<sup>20</sup> Adorno, T. W., *Dialektik der Aufklärung, op. cit.*, p. 42.

<sup>21</sup> Hegel, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*, Madrid, Abada, 2010, p. 91.

críticamente a la forma dualista de conocimiento, entre escritura-habla, percepción-razón, para cuestionar si ésta no fuerza a convertir al conocimiento a la “simplicidad de un presente”, en términos derridianos, o si no se convierte en “sistema hecho vientre” (Adorno), donde toda multiplicidad y derivas no contempladas en las lógicas de la razón quedan obviadas.

### 3. *Séance*: lectura de la escritura. Convocar la ausencia que nunca tuvo lugar

La pianola es un piano mecánico que es capaz de reproducir música gracias a un sistema de fuelles y válvulas que emiten aire. Este pasa por un papel perforado. Los agujeros permiten que el aire solo pase por algunas partes del papel. A finales del siglo XIX era un aparato muy querido entre muchos compositores y ha servido para reconstruir, aunque sea de forma muy arcaica, la interpretación de sus propias obras. Es el caso de Maurice Ravel, autor en el que se basa la obra que nos ocupa en este análisis. Julio D’Escriván<sup>22</sup> recibió los rollos de pianola de Ravel digitalizados y, a partir de ellos, constituyó *Séance*<sup>23</sup>, grabado por Zawp Records en 2016.

El trabajo cuenta con tres partes: por un lado, la transformación de los rollos de pianola a MIDI; por otro, la manipulación electrónica del MIDI mediante *software* C.A.C. (*computer assisted composition*) como OpusModus y técnicas de randomización, y, por último, la intervención en vivo del resultado sonoro de los rollos mediante la técnica de sígnica “*soundpainting*”, desarrollada por Walter Thompson para ensemble de flauta, violín y saxofón tenor.

La cuestión que surgió en el proceso de trabajo es crucial para el tema que se ha desarrollado en la primera parte: “¿puedo hacer un «nuevo Ravel» preservando la huella dactilar micro-temporal de sus grabaciones en vivo en la pianola?, ¿hasta qué punto pueden transformarse antes de que deje de ser la interpretación de Ravel?”<sup>24</sup>. No se trata de un trabajo acumulativo de transformaciones que, de alguna forma, se añaden al original, sino a un trabajo específico en el concepto de escritura que afecta a cualquier trabajo musical: ¿no es, en cierto modo, toda interpretación ya una reescritura?, ¿podría ser, por tanto, *Séance*, una reescritura sobre lo reescrito, más que una transformación de un material base?

Es decir, quizá la pregunta de partida de D’Escriván acude al corazón del problema de si la escritura es lo que constituye “el original” de la música. En el caso de Ravel, además, se entretrejarían dos escrituras: por un lado, la de las partituras, correspondientes a su obra *Miroirs* (1904/05): “Oiseaux Tristes”, “Valleé de Cloches” y “Tombeau de Couperin”, y la propia interpretación que la pianola fue capaz de captar, al menos rudimentariamente. Según las lecturas de principios de siglo XX, la pianola permitiría captar cómo debía ser interpretada *correctamente* una obra pues *reflejaba específicamente la intención del autor*. Así que habría dos cuestiones: por un lado, el problema del original; y, por otro, la confianza en la identidad entre la identidad del autor y el resultado, ya sea como obra escrita o como obra interpretada (reescrita según otros parámetros, si seguimos a Derrida).

<sup>22</sup> Agradezco la amabilidad, disposición y generosidad de Julio D’Escriván, que me ha facilitado numerosos materiales y dedicado tiempo para poder conocer los detalles de la pieza.

<sup>23</sup> <https://zawpklem.bandcamp.com/album/s-ance> [consultado el 1 de junio de 2018].

<sup>24</sup> Cita de un documento de trabajo interno facilitado por el propio D’Escriván.

La interpretación y registro de Ravel queda como *huella* de su paso por la pianola y por su propia obra. El concepto de “huella” tiene un peso específico en la propuesta derridiana que ofrece un rendimiento teórico a la posible huella del compositor francés. Según Derrida, “antes de estar ligada a la incisión, al grabado, al dibujo o a la letra” -es decir, antes de tener una *extensión*- “a un significante que en general remitiría a un significante significado por él, el concepto de grafía implica, como la posibilidad común a todos los sistemas de significación, la instancia de la *huella instituida*”<sup>25</sup>. Para Derrida, en la huella instituida se encuentra una «ausencia irreductible en la presencia de la huella»<sup>26</sup>. También habla, de una forma sugestiva para la pieza que nos ocupa, de “lo inimaginable mismo... que ninguna visibilidad puede parecersele”<sup>27</sup>. Le interesa, por tanto, no solo la “arbitrariedad del signo”, en la medida en que todo registro podría haber sido así pero también de múltiples otras maneras posibles, sino también lo que la huella no instituida deja como horizonte más allá del pensamiento dualista entre habla/escritura o presencia/representación. En este sentido, Ravel queda convocado mediante su huella en la medida en que participa en la reconfiguración de la escritura musical. Reescribe su partitura con una forma específica de *lectura*, con la *instancia* de ese ahora mecánicamente captado por la pianola. Lo que queda no es su obra, sino el *esfuerzo* captado casi literalmente en su traducción mecánica de su aproximación. El registro de la pianola no traduce la notación a otra escritura, sino que le añade microtiempos, las respiraciones inauditas e inaudibles de Ravel, las milésimas de segundo de sus dedos en aquella pianola. La notación de la partitura en la que se basa no queda “actualizada” o adquiere un “estatus verdadero” al *llegar* al sonido, sino que pasa de ser *mera* escritura al registro mediatizado del *momento* de lectura de Ravel, en la huella que en ese momento *pudo* dejar. Según Derrida, “la huella no solo es la desaparición del origen: quiere decir aquí [...] que el origen ni siquiera había desaparecido, que nunca fue constituido salvo, en un movimiento retroactivo, por un no-origen, la huella, que deviene así el origen del origen”<sup>28</sup>. En este sentido, tanto Derrida como Adorno coinciden en la crítica al origen. Para Adorno, habría que pensar la “re-producción”, la interpretación musical, como «la imitación de un original que no está previamente dado»<sup>29</sup>. En su postura, conviven dos momentos: por un lado, un original no presente, no “disponible”, que la interpretación meramente restaura y que la filosofía podría llegar o no a descubrir, a desvelar; y, por otro, el del signo como huella de algo que en el pasado quedó por hacer, incompleto, que el presente trae de nuevo a la vida.

El *trabajo* de Ravel en la pianola es fragmentado por D’Escriban para crear espacios entre los que dialogar mediante la improvisación. Esto lleva a una pregunta adorniana fundamental. Es sus reflexiones sobre el fragmento, desde donde fundamentalmente Walter Benjamin decía que tenía que partir la filosofía, Adorno se cuestionaba qué tipo de relación se establece entre fragmento (parte) y totalidad, en la medida en que algún principio de totalidad parece que debería mantenerse para pensar el objeto como un todo y no meramente como una suma de partes. Estas reflexiones son herederas de la tradición alemana, en la que no cabe la renuncia a la totalidad. Justamente, para Adorno, el idealismo no es tanto un movimiento

<sup>25</sup> Derrida, J., *De la Gramatología*, op. cit., p. 60.

<sup>26</sup> *Ibidem*, 61.

<sup>27</sup> *Ibidem*, 59.

<sup>28</sup> *Ibidem*, 80.

<sup>29</sup> Adorno, T. W., *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, op. cit., 269.

filosófico acotado en una época y unos autores, sino aquel que se caracteriza por la búsqueda de la totalidad, es decir, atrapar toda la multiplicidad de lo real en el pensamiento. Para él, el pensamiento que tiende a la totalidad le impone al objeto que se reduzca a la capacidad del sujeto para abarcarlo. De ese modo, en realidad, cuando el sujeto pretende conocer al objeto, lo que hace es conocerse a sí mismo a través de él. La tendencia a la totalidad es, por tanto, una mera repetición del sujeto. La práctica artística ofrece, sin embargo, una forma alternativa de pensar la totalidad. No es algo que se deba alcanzar de una vez para siempre o que esté dado ya en el objeto, sino que es el dibujo, *cada vez*, de las relaciones entre lo interno y lo externo. D'Escriván entra en esta discusión cuando, en la selección y fragmentación del registro de Ravel se preguntaba qué partículas mínimas deben mantenerse para que ese material siga siendo "raveliano". El fragmento es, por tanto, una ruptura con la forma como algo acabado que enmarca un contenido, aunque ésta haya tenido que estar alguna vez para desprender de ella los fragmentos. Quizá en esa cuestión, a cuya respuesta renuncia este artículo, se abre de nuevo la pregunta por la escritura. En este caso, no es tanto el problema sobre de qué forma se convierte lo temporal en signo o, como en el caso de la pianola de Ravel, en un agujero que leer una máquina que parte de una lectura de un signo, sino qué debe quedar como *materia mínima* en tal signo para no diluirse.

La improvisación guiada por la técnica de sound painting dialoga con esta fragmentación. Al igual que en la Edad Media se interpolaba en el oficio litúrgica música o texto que se recitaba para embellecerlo, los llamados *tropos*, D'Escriván concibe la improvisación como un tropo *de la escritura* leída y registrada por Ravel. No se confronta con la *partitura* de Ravel: no la glosa, ni la modifica ni parte de ella como *escritura* -entendida como la historia de un signo en la que participa un sujeto para fijar un contenido-, sino que parte de ella como *lectura*, de una escritura sobre una escritura mediante un elemento tecnológico. De hecho, no crea *otra notación*, no hay *otra partitura*, sino una *reacción* a la fragmentación del esfuerzo de Ravel. El compositor francés es convocado y se *abre el juego* de tocar *con él*, de explorar su huella mecanizada. La dirección de la improvisación mediante sound painting tiene, además, otra deriva sobre el tema que nos ocupa. D'Escriván, sentado frente a su ordenador observando las fluctuaciones del sonido de pianola convertido en MIDI y fragmentado, va modulando la reacción de los intérpretes, que *no pueden ver* la imagen del sonido procesado. Se les niega, así, el soporte visual. Se pone así en jaque la idea de la partitura como lugar de partida de la interpretación. Queda un signo que no alcanza una exteriorización, que no se espacializa, que no se *inscribe*, sino que acorta una temporalidad y un diálogo que no deja rastro.

Gran parte del proyecto derridiano trata de poner en jaque la noción de presencia. El texto "partitura" no se entiende ya como un "texto virtual"<sup>30</sup>. No hay para él, en ninguna forma de escritura, «la unidad de un significante y de un significado», no hay «plenitud de un presente y una presencia absoluta»<sup>31</sup>, sino la constatación de su imposibilidad y el gesto de su renuncia. El primer apartado terminaba con una incursión en la negatividad. Quisiera concluir el análisis de *Séance* desde tal reflexión. Derrida, por un lado, critica la escritura como "elemento «sensible» y «espacial» que se llama «exterior»" y plantea repensarla desde la *differance* "como

<sup>30</sup> Schaeffer, P., *Tratado de los objetos sonoros*, op. cit., p. 199.

<sup>31</sup> Derrida, J., *De la Gramatología*, op. cit., p. 90.

temporalización, sin la no-presencia de lo otro inscrita en el sentido del presente”. Para él, la escritura queda sometida “bajo un habla que sueña con su plenitud”, bajo el “ser como presencia, como parusía, como ser sin diferencia”<sup>32</sup>. Por su parte, Adorno, plantea una revisión de la deriva del lenguaje, especialmente a través de la música y de Beckett tras su consideración de la prohibición de las imágenes, que deriva en un concepto ampliado de “enmudecimiento”, que no coincide necesariamente con la cesura de la palabra. Adorno pone en tela de juicio en su teoría del conocimiento las formas de conocimiento basadas en lo visual. También la categoría de la “presencia” participa de la primacía de lo visual, en la medida en que lo presente no se articula como percibido y “ahí” sino como potencialmente captado por los medios de lo visual. Adorno recata el potencial de lo sonoro para desplazar tal primacía. Para él, habría que considerar qué (y por qué) queda fuera de los medios de lo visual, el exceso. Por eso, la prohibición de las imágenes tematiza, para él, “violencia de lo inefable”, que se ha vuelto «inconmensurable con cualquier experiencia»<sup>33</sup>. La música, como indica P. Quignard, permitiría así pensar en la posibilidad de “sones asemánticos que turban el pensamiento racional al interior del cráneo y al hacerlo despiertan una memoria no lingüística”<sup>34</sup>. Rancière, por su parte, aquel arte que pretende dinamitar la estructura del régimen representativo (esto es, que propone la dualidad entre presencia-representación), es decir, aquel que inciden en lo irrepresentable en el arte se expone al peligro de convertirse en su contrario: convocar lo irrepresentable con las formas de lo representable. “Para alegar un impresentable del arte que esté a la medida de un impensable del acontecimiento, hay que haber hecho que este mismo impensable sea íntegramente pensable, íntegramente necesario según el pensamiento”<sup>35</sup>. Esto irrepresentable no debe entenderse como “promesa, el deseo paradójico de que en el mismo régimen que suprime la conveniencia representativa de las formas respecto de los sujetos, aún existan formas propias que respeten la singularidad de la excepción”<sup>36</sup>. Lo irrepresentable, como Adorno intuía en su recuperación de la prohibición de las imágenes, está incidiendo en la derrota de las formas del conocer, en el agotamiento de la estructura de desviación entre ser y representación. Su concepto de negación determinada no sólo nos dice que hay algo irrepresentable que algún día llegaremos a captar, sino que la permanencia en la negatividad invita a la razón a darse por vencida. Este gesto no se da solo, como propone en cierto modo Rancière, mediante una revisión del estatuto y el discurso sobre las imágenes, sino por la inclusión de otras formas de percepción y de construcción de la racionalidad mediante ellas. En este caso, lo que reconfigura es lo sonoro, aquello que nunca ha estado del lado de lo representable. *Séance* pone en juego no solo la compleja escritura de la música, sino también dos elementos claves que la música experimental ha tematizado enfáticamente: la escritura como un *proceso*, no necesariamente como *fijación o inscripción*, y también la escritura como *creación de situaciones*. *Séance* parte, justamente, de la imposibilidad de la presencia de Ravel, no pretende convocarlo con una lectura ajustada de su notación -marca de la música en la tradición, donde la *lectura* de la notación de un compositor era, justamente, la re-creación de su obra, la puesta en juego de la *palabra musical* de

<sup>32</sup> Ibidem, p. 92.

<sup>33</sup> Adorno, T. W., *Noten zur Literatur*, op. cit., p. 286.

<sup>34</sup> Quignard, P., *El odio a la música*, Chile, Andrés Bello, 1998, p. 35.

<sup>35</sup> Rancière, J., *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Argentina, 2011, p. 143.

<sup>36</sup> Ibidem.

un genio-. Convoca una lectura entre todas las posibles, marcada por la fascinación técnica de la pianola y también por su limitación mecánica. Su lectura reduce el tiempo a las formas del agujero, a una espacialización primitiva que solo como huella permite seguir el camino que ya ha renunciado a la plenitud de su reconstrucción. La base material de la pianola, fragmentada, despiezada y maleado, convertido en MIDI, se convierte en reescritura de una lectura de una escritura, que es intervenida por otra lectura: la de la improvisación y la sugerencia del *sound painting*. No queda en ningún lugar, no ocupa espacio, no quiere rehabilitar a Ravel sino explorar las formas de escritura que parten de él, hacia formas de tiempo no clausuradas, que ya no convocan una presencia mediante la escritura, sino una ausencia que nunca tuvo lugar y que disloca -una vez más- las formas de aparecer de lo visual.

#### 4. Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W., *Ästhetische Theorie, Gesammelte Werke 7*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977.
- Adorno, T. W., *Dialektik der Aufklärung, Gesammelte Schriften 3*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977.
- Adorno, T. W., *Minima moralia, Gesammelte Schriften 4*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977.
- Adorno, T. W., *Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften 11*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977.
- Adorno, T. W., *Terminología filosófica II*, Madrid, Taurus, 1977, p. 122.
- Adorno, T. W., *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2001.
- Agamben, G., *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Valencia, Pre-textos, 2008.
- Derrida, J., *Cómo no hablar y otros textos*, Barcelona, Proyecto A, 1997.
- Derrida, J., *De la Gramatología*, México-Madrid, Siglo XXI, 1996.
- Hegel, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*, Madrid, Abada, 2010.
- Hegel, G. W. F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid, Alianza, 2010.
- Quignard, P., *El odio a la música*, Chile, Andrés Bello, 1998.
- Rancière, J., *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Argentina, 2011
- Schaeffer, P., *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza, 2003.
- Wellmer, A., *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid, Visor, 1993