



Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa

Tesis para obtener al grado de

Doctor en Ciencias Sociales y Humanidades

Una estética-política de la escucha.
Una otofilosofía política a partir de la filosofía política de
Jacques Rancière y algunas categorías de Peter Szendy

Director:

Dr. Enrique Genaro Gallegos Camacho

Comité tutorial:

Dr. Felipe Antonio Victoriano Serrano

Dr. Moisés Moreno Medellín

Jurado:

Dr. Felipe Antonio Victoriano Serrano

Dr. Ángel Octavio Álvarez Solís

Dr. Luis Armando Hernández Cuevas

Esta tesis fue realizada con el apoyo del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y
Tecnología CONAHCyT

Sustenta: Mtro. Manuel Alejandro Jordán Espino

Ciudad de México: Diciembre 2023

*Para mi esposa, Andrea
A mi madre, Gloria
A mi padre, Ramón*

*Yo no canto por cantar
ni por tener buena voz,
canto porque la guitarra
tiene sentido y razón.*

Manifiesto, Víctor Jara
Manifiesto: 1974

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa. A mi director de tesis, el Dr. Enrique Gallegos; a mi comité tutorial, el Dr. Felipe Victoriano y el Dr. Moisés Moreno. Asimismo, agradezco a los miembros de mi jurado, el Dr. Luis Hernández y Dr. Ángel Álvarez.

Índice

<u>INTRODUCCIÓN</u>	1
<u>CAPÍTULO 1. EMANCIPACIÓN AUDITIVA</u>	
1.1 ESCUCHAR ES UN ASUNTO POLÍTICO	15
1.2 SOBRE LO POLÍTICO DE LA ESCUCHA EN LA FILOSOFÍA DE JACQUES RANCIÈRE	16
1.3 DISTINCIÓN ENTRE LO POLÍTICO Y LO POLICIAL EN CUANTO QUE ESCUCHA	18
1.4 LO AUDIBLE Y EL RÉGIMEN DE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN	23
1.5 ESCUCHA POLICIAL Y <i>ETHOS-DE-LO-AUDIBLE</i>	30
1.6 LA ESCUCHA EMANCIPADA	48
<u>CAPÍTULO 2. DIAFONÍA</u>	59
2.1 UNA ESCUCHA «ENTRE LÍNEAS» COMO UNA LECTOESCRITURA «POLIFÓNICA» DE LO ENMASCARADO	59
2.2 DIAFONÍA: CALAR EL <i>SENSORIUM</i>	68
2.3 ESCUCHA ESOTÉRICA DE UN CAMPO DE AUDICIÓN EXOTÉRICO	75
2.4 DIAFONÍA: DIFERENCIA Y POLÍTICA	100
<u>CAPÍTULO 3. AUSCULTACIÓN INFLIGTIVA</u>	105
3.1 AMPLIFICAR LA DISONANCIA.....	107
3.2 AUSCULTACIÓN POR PUNTUACIÓN	109
3.3 LA AUSCULTACIÓN Y EL TOCAMIENTO	119
3.4 AUSCULTAR LA ESCUCHA. LA INFLIGCIÓN	126
3.5 ESTIGMATIZACIÓN DEL <i>TYMPANON</i>	133
<u>CAPÍTULO 4. <i>PHONOKRATIA</i>: LA <i>PHONÉ</i> DEL <i>DEMOS</i></u>	139
4.1 SOBRESUCHA Y <i>PHONÉ</i>	141
4.2 LA <i>PHONÉ</i> Y SU <i>KRATOS</i> —ACTIVIDAD <i>DEMO-PHONO-KRÁTICA</i> —	145
4.3 <i>TYMPANON</i> A LA ESCUCHA Y AL <i>HABLA</i> EN LA <i>POLIS</i>	149
4.4 <i>PHONOKRATIA</i>	171
<u>CONCLUSIONES</u>	175
<u>REFERENCIAS</u>	185
<u>FILMOGRAFÍA</u>	187

Introducción

Esta investigación trata de conducir al lector a través de la experiencia de un ejercicio politizado de la escucha. La senda de esta estética de la política exigirá, primero, el análisis de las dimensiones de lo político, lo auditivo y la relación que puede existir entre éstas. Luego, el estudio y la ponderación de las capacidades auditivas-intelectivas en cuanto que *aisthesis* política del mundo audible. Finalmente, estas elaboraciones pretenden conducir al restablecimiento de lo *kratos* [κράτος], es decir, la fuerza, la valía, el dominio y la victoria de la *phoné* del *demos* [δῆμος].

Las elaboraciones aquí vertidas han surgido de un malestar acerca de la distribución aural que se percibe en el México contemporáneo. Además del reparto musical y audiovisual, y de los usos y costumbres de una sociedad ensordecida por la proliferación y por la ausencia de silencio, particularmente ha llamado la atención de quien escribe estas líneas el dispositivo y los aparatos de espionaje masivo puestos en marcha contra activistas y periodistas alrededor del mundo. Las víctimas, el alcance y los métodos fueron detallados en un reportaje inicial del periódico *The New York Times* en el año 2017.¹ Más allá de los alcances políticos y sociales que esta noticia produjo en algunos sectores de las sociedades alrededor del mundo, esto ha convocado una serie de preguntas de las que ha surgido esta investigación, las cuales son, a saber: ¿qué de lo audible es susceptible de tener una carga o un rendimiento político?, ¿cómo es posible dar cuenta de tal contenido? Y, finalmente, ¿hacia dónde se podría dirigir una sociedad en caso de alcanzar un ejercicio político de sus capacidades auditivas?

Estas preguntas coinciden con los estadios por los que transitará la investigación. El rendimiento político de la experiencia audible del mundo será desarrollado a partir de la filosofía política de Jacques Rancière, las capacidades auditivas que posibilitan la *aisthesis* politizada de los asuntos de la ciudad serán desarrolladas a partir de la filosofía de Peter Szendy y, finalmente, con un singular optimismo, se desea postular una comunidad refundada en la capacidad auditiva y la hospitalidad de las voces disidentes en la *polis* [πόλις]: *phonokratia*.

¹ Vid. Ahmed, Azam y Perlroth, Nicole. «Somos los nuevos enemigos del Estado’: el espionaje a activistas y periodistas en México». *The New York Times*, 18 de junio de 2017, <https://www.nytimes.com/es/2017/06/19/espanol/america-latina/mexico-pegasus-nso-group-espionaje.html>.

Ahora bien, el antecedente teórico que ha llevado a suponer que es posible indagar acerca de la politicidad de la experiencia aural del mundo han sido unas fugaces referencias aurales en la obra *Ser y tiempo* del filósofo alemán Martin Heidegger.

En el §34, titulado *Da-sein y discurso. El lenguaje*, el autor dice: «La conexión del discurso con el comprender y la comprensibilidad se aclara² por medio de una posibilidad existencial propia del mismo discurso: el escuchar [*Hören*]» (Heidegger 2012, 182). Lo que se desea destacar de este enunciado es el hecho de que la comprensión de la articulación del discurso en significantes radica en la escucha. Aún el comprenderse a sí mismo, cuando uno se dice a sí, lo que se dice sólo se cumple en el acto de la verificación de lo dicho en cuanto que se escucha lo que se ha emitido: *yo me oigo decir y, entonces, sé, me consta que he dicho lo que proyectaba decir*. El decir no se vale a sí mismo, sino mediante su acogimiento. Entonces, la escucha es el puente entre la posibilidad de comprender algo y lo comprensible. Luego, dice:

El escuchar a alguien [*das Hören auf...*] es el existencial estar abierto al otro, propio del Dasein en cuanto coestar. El escuchar constituye incluso la primaria y auténtica apertura del Dasein a su poder-ser más propio, como un escuchar de la voz del amigo que todo Dasein lleva consigo [*als Hören der Stimme des Freundes, den jedes Dasein bei sich trägt*]. [...]. Como comprensor estar-en-el-mundo con los otros el Dasein está sujeto, en su escuchar, a la coexistencia y a sí mismo, y en esta sujeción del escuchar [*Hörigkeit*] se hace solidario de los otros [*ist zugehörig*]. El escucharse unos a otros, en el que se configura el coestar, puede cobrar la forma de un «hacerle caso» al otro, de un estar de acuerdo con él, y los modos privativos del no querer escuchar, del oponerse, obstinarse y dar la espalda (Heidegger 2012, 182).

El coestar consiste en que el Dasein está sujeto a sí por la comprensión-escucha de sí y de los otros; el Dasein coestá consigo y con los demás en cuanto que se vinculan mediante los brotes del discurso: las palabras, los gestos, la música, el clamor, etc.; coestar es escuchar la voz del amigo y portarle, y comprenderle en las articulaciones fonadas. Esto quiere decir que no se trata

² Poco a poco, el lector notará el escaso uso de metáforas, símiles, analogías y muchas otras fórmulas visuales, esto no debe llamar a tensión, sino a un sumergimiento es una estética aural. Incluso las palabras escritas en este volumen, más allá de aparecer y desaparecer ante la mirada, deben sonar con la voz interna y externa para quien lea en voz alta.

de un comprender o portar una esencia, sino acoger lo acaecido. Coestar es llevar consigo una voz distinta de la propia que, debido a las propiedades de la escucha, siempre está imbuida por la corporalidad de quien la hospeda. Esa voz del otro, al encontrarse con un cuerpo, lo atraviesa hasta alcanzar esa cabeza-oídos; la *phoné* llega a esa cavidad aural cargada de sí y de su huésped.

Lo que llama a la política de la escucha es el coestar. «El Dasein escucha porque entiende» (Heidegger 2012, 182); se entiende, se hace entender y entiende a otros, y allí, en la articulación óptica del discurso como palabras, música, gestos, interjecciones o cualesquiera emisiones audibles, puede emerger la acción, el comunicar [*communicatio*]³, la *praxis*, la interpelación, la participación y el desacuerdo: lo discordante, la discordia, la diafonía, lo diátono y lo disfónico. Portar la voz del amigo no es una concesión ingenua a las emisiones de los otros, no es la tolerancia hacia un grupo minorizado, no es el “escuchar a” los desfavorecidos, los pobres, los oprimidos o a los desposeídos para sumarlos al margen como seres de segunda o terca clase en el espectro de significaciones de un régimen económico-político-financiero. La escucha del otro y del sí mismo es la ocasión para disentir y hospedar; es una vía para el portar al amigo de otra manera: *diaphorá*.⁴ Derrida, en *El oído de Heidegger*, explora esta voz, dice:

La *diaphorá* significa a la vez la diferencia (*Unterschied*) pero también la discrepancia, el *dis*-⁵ [δια] por el cual uno *se aparta* a un lado, se separa *dejándose llevar* a la discordia. En *diaphorá*, como en relación, referencia, diferencia, hay referencia a la ferencia; al porte, al *phéro* [φέρω] griego o al *fero*⁶ latino, a *diaphérō* [διαφέρω] (yo difiero, yo separo, y yo porto hasta el final) (Derrida 1998, 347).

La *diaphorá* está en el corazón de lo *discorde*. El portar consigo la *phoné* de los otros con los que se está en la *polis* es un llevar consigo de forma diferente, es un *di-ferir*. Se estima que de allí

³ La *communicatio* debe llamar aquí al sentido latino de un hacer en común, un conferir y un dar.

⁴ *Diaphorá* [διαφωρά, ἄς, ἦ] señala diferencia; discrepancia, desacuerdo. *Diáphoros* [διάφορος, ον], diferente, desemejante, diverso; discordante, desacorde. *Diáphorar* [τὸ διάφορον], desacuerdo, desavenencia, discordia; cambio de fortuna, catástrofe.

⁵ El énfasis es mío.

⁶ *Fero* significa soportar, llevar, sostener, levantar, sostener o coger.

emerge la posibilidad de una escucha política. Y es que ese disentimiento puede conducir a una forma diferente de entenderse, así como entender al otro que se porta: una *aisthesis* auditiva de la discordancia puede reformular lo común. Hacia allá va la política de la escucha, hacia una nueva re-sonancia de lo que acaece a la *polis*.

El callar también es una de las caras de la emisión audible porque quien no calla no se escucha a sí mismo y, aún menos, a otros cualesquiera. «El silencio, en cuanto modo del discurso, articula en forma tan originaria la comprensibilidad del Dasein, que es precisamente de él de donde proviene la auténtica capacidad de escuchar y el transparente estar los unos con los otros» (Heidegger 2012, 183). Es decir, el callar como ocasión para la escucha es por lo que es posible portar la voz del otro. Esto permite escucharle y entenderle en su extensión-materialización auditiva. La fonación entre quienes se escuchan supondrá, pues, asumirse en el lugar de la apertura de la propia escucha.

En este mismo sentido, Martin Jay, en su obra *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, recupera algunos comentarios acerca del vínculo de la obra del filósofo alemán y la *aisthesis* auditiva. Éste cita a Jonas, quien afirma que Heidegger recuperó la estima del «llamamiento frente a la forma, de la misión frente a la presencia, del ser captado frente al escrutinio, del acontecimiento frente al objeto, de la respuesta frente al orgullo de la razón autónoma» (Jay 2007, 205). Lo que sugiere el comentario, es que la filosofía de Heidegger tiene una inclinación a la dimensión temporal e inasible de una invocación sobre la imagen capturada de una forma. De allí que Jonas aseverara que, a través de la obra de Heidegger, se conmensuraba «la parte suprimida de la «escucha»» tras la supremacía de la visión y la objetivación del pensamiento (Jay 2007, 205). Esta evaluación de la escucha como principio de comprensión de la experiencia compartida del mundo es lo que ha conducido a la suposición de que es posible escuchar la *polis*: ponerse a la escucha y comprensión de los asuntos y las querellas de la comunidad.

Entonces, si se concede que el Dasein, abierto a la experiencia del mundo en cuanto que arrojado en éste, se liga así mismo por la comprensión de sí y de los demás gracias a la posibilidad óptica de escuchar-se y escuchar-les, queda saber cuál es esa ligadura consigo mismo, cuál es el nombre de ese vínculo. En este estudio, se utilizará la voz «sujeto». El mismo

Heidegger la utiliza: «Como compresor estar-en-el-mundo con los otros el Dasein está sujeto, en su escuchar, a la coexistencia y a sí mismo, y en esta sujeción del escuchar [...] se hace solidario de los otros [...]» (Heidegger 2012, 182).

En este texto, sujeto será quien ejerza ampliamente sus capacidades auditivas-intelectivas en el disentir sobre los asuntos de la *polis*. Así, a lo largo de esta investigación se hará referencia a los términos «sujeto» o «subjetividad», y para su delimitación conceptual se trae a cuenta la definición que da Gallegos⁷ en su estudio sobre Sartre⁸ y la subjetivación. Por subjetividad o sujeto «se entienden los procesos mediante los cuales los singulares hacen experiencia de sí. [L]a subjetividad destaca por su rasgo procesual, múltiple y diverso» (Gallegos 2021, 13). Se debe señalar, para una mejor acotación, que a esta constitución se le suele anteponer el abandono a cualquier iniciativa de acción o *praxis* política: «un tipo de subjetividad capturada que podríamos denominar subjetividad serializada» (Gallegos 2021, 14). La subjetividad o el sujeto al que se aludirá aquí puede ser cualquiera que ponga en movimiento su experiencia del mundo con una emancipación intelectual y sensitiva como destino, y que conduzca a la reorganización de la ciudad. El sujeto de la escucha es el que dirige sus capacidades a la sonancia de *polis* y que le devuelve una nueva re-sonancia por medio de su *phoné*.

Esta noción funciona como base del proceso de subjetivación entendido en los términos del filósofo francés Jacques Rancière, quien lo define como: «la formación de un uno que no es un yo, sino que es la relación de un yo con un otro. [...] un proceso de subjetivación es un proceso de desidentificación»⁹ (Rancière 1992, 61). Lo que se desea hacer notar es que la subjetivación política implica un llevar a cabo por el que un individual se torna sujeto, pero no como una individualidad capturada, inmovilizada y emplazada en el tiempo, sino como un ser inasible, en cuanto que despliegue procesual, múltiple y diverso y que, a su vez, coestá con

⁷ Tomar como punto de partida la definición de sujeto de Gallegos resulta adecuado para los fines de esta tesis debido a que este autor desarrolla el vínculo entre subjetividad y subjetivación con la acción y la *praxis* política como actividades emancipatorias, faceta de la subjetividad que se desea desarrollar aquí a partir de una estética de lo audible.

⁸ Valga, en aras de una estética indisciplinada, la desconfianza y la interrogación inquisitiva al perspectivismo cartesiano y hacia la primacía de la visión que autores Sartre y Merleau-Ponty llevaron a cabo en algunas de sus obras (Jay 2007, 201).

⁹ La traducción es mía.

otros. Gallegos, en su definición de su sujeto, invoca a Nancy y aquí se escucha el eco: sujeto es «allí donde por excelencia se contaría con capturar lo "uno" [...], [pero] encontramos lo múltiple y lo confuso» (Nancy 2014, 18). La subjetivación política implicaría, entonces, el despliegue de las acciones y capacidades de un ser inasible que está en relación con otros seres.

Entonces, el nombre de esa ligadura de un sí mismo o un consigo mismo y con los otros se llama sujeto. Ahora, habría que saber la forma en que ese sujeto es audible; es decir, escucha y se hace escuchar. Si esta investigación está a la escucha de la politicidad de la experiencia común en la ciudad, entonces, de lo que se trata es de poner los oídos en la forma audible de ese sujeto. Es decir, qué forma tiene esa ligadura que hace experiencia de sí que lo hace susceptible de escuchar y hacerse escuchar. La forma no debe remitir a los límites dibujados sobre un plano, sino a un espacio y a un tiempo ocupados. El eco de Nancy suena y se amplifica y se dirá que quien escucha, quien está a la escucha, tiene la forma de un *tympanum* o *tympanon*¹⁰ [τύμπανον].

El *tympanon* es una columna hueca que está cubierta por una membrana tensa, esta voz «proviene del *tympanon* griego, es decir, del tamboril de los cultos orgiásticos y, por él, del semítico *top*, *tuprim*, ya un tamboril» (Nancy 2015, 86). El *tympanon*, estructuralmente, posee una *phoné*, o lo que Nancy llama timbre, que emana de la auscultación de su membrana y de las sonancias suscitadas en su cavidad: «El timbre [*phoné*] puede figurarse como la resonancia de una piel tensa [...] y como la expansión de esa resonancia en la columna hueca de un tambor» (Nancy 2015, 87). Cuando el *tympanon* escucha, éste vibra, re-suena, es decir, responde a esa voz que lo penetra. La escucha misma de este sujeto-*tympanon* lo pone en una situación de auscultación; esa voz interceptada re-suena en la membrana y en la cavidad y, a su vez, el *tympanon* responde con su voz, su *phoné*, re-suena. La *phoné* [φωνή] es la voz de los animales humanos y no humanos, también indica un discurso o una declaración. *Phoneo* [φωνέω] es producir un sonido o tono, pero también es dar el habla, dar palabra, dar una voz que emite; esta voz remite al hecho de dar el habla, hablar, decir o pronunciar, declarar; asimismo, es echar algo hacia adelante, sonidos o palabras dichas o pronunciadas; el hecho de hacer sonar la voz o

¹⁰ Una membrana tensada sobre la que se percute y que está unida a una caja de resonancia. En la antigüedad fue una especie de timbal utilizado en el culto a la Diosa Madre y a Dionisos. Vid. §4.76 en *Herodotus*, traducido al inglés por A. D. Godley. Editorial Cambridge. Harvard University Press. 1920.

el instrumento. Re-sonar es hacia adentro y hacia afuera, siempre con la *phoné*, re-sonar es la fonación; no hay la una sin la otra, pues el re-sonar es hacerse escuchar a sí y a los otros, es *phoneo*: «Golpe del afuera, clamor del adentro, ese cuerpo sonoro, sonorizado, se pone a la escucha simultánea de un «sí mismo» y un «mundo» que están en resonancia de uno a otro» (Nancy 2015, 87).

Sujeto-*tympanon* es, pues, una caverna sonora dispuesta a la sonancia y al éxtasis mediante su re-sonancia. «Los oídos dan acceso a la caverna sonora» (Nancy, A la escucha 2015, 78) que se es cuando se está a la escucha, en este sentido, como *tympanon*, el cuerpo completo es el medio de propagación y multiplicación de las sonancias. El sujeto-*tympanon*, en cuanto que se escucha escuchar, está ligándose a sí mismo. Escuchar es la relación de un sí mismo consigo puesto que al sonar, el cuerpo, re-sonando, se siente sentir, se escucha escuchar; y se hace escuchar porque posee una *phoné*, pero posee una *phoné* puesto que escucha y re-suena. Escuchar es la posibilidad de fonar como lo es del coestar, por eso, cuando se toca un instrumento musical cuya voz es pobre o nula, se dice de éste que está sordo, no mudo. El instrumento sordo es aquel que no logra re-sonar consigo mismo, es aquel que no puede hospedar y devolver las sonancias de los ataques que pesan sobre él. Sujeto es una espacio-tiempo-corporalidad de la sonancia y re-sonancia: «el único «sujeto» que hay [...] es el que resuena, el que responde a un impulso, un llamado, una convocatoria de sentido» (Nancy 2015, 62). Esta convocatoria re-suena en el *tympanon* mismo: «nuestra existencia se nos presenta como sentido [...] y simultáneamente nos presentamos a *nosotros mismos*» (Nancy 2003, 68). La vuelta del impulso, llamado o convocatoria del sentido es la re-sonancia vertida en el campo audible por la *phoné* del *tympanon*. El *tympanon* es, pues, la re-sonancia del sentido.

El sujeto-*tympanon* a la escucha de la *polis* puede ser cualquiera cuyo despliegue de capacidades sensitivo-intelectivas lo separen de un reparto y lo pongan en contacto consigo mismo y con los asuntos de los otros en la ciudad. El hacer comunidad es asunto del *tympanon* en cuanto que cuerpo de re-sonancia de las voces que porta consigo. Esta re-sonancia es la *phoné* del *tympanon*, quien está a la escucha de los asuntos que configuran la experiencia sobre lo común en la ciudad.

La filosofía política de la que parte este estudio propone como principio de la política o lo político el supuesto de la igualdad, el cual trata acerca de la igualdad de capacidades y la falta de títulos o el prestigio para ejercer tales facultades. La articulación de esta igualdad es el *demos*, aquí, un cualquiera o unos cualesquiera que ponen en movimiento una discordancia. Por eso, Jacques Rancière define la democracia como el estado de la anarquía, del *an-arkhé*,¹¹ el estado del sin principio, dice: «El *arché* es el mandato de lo que comienza, de lo que viene primero. Es la anticipación del derecho a mandar en el acto del comienzo y la verificación del poder de comenzar en el ejercicio del mandato» (Rancière, El odio a la democracia 2012, 60). Y, con respecto a la democracia, dice: «El poder del pueblo [...] Es simplemente el poder propio de los que no tienen más título para gobernar que para ser gobernados» (Rancière, El odio a la democracia 2012, 71). Ahora se puede postular la democracia como «esa condición paradójica de la política, ese punto en el que toda legitimidad se confronta con su ausencia de legitimidad última, con la contingencia igualitaria que sostiene a la contingencia desigualitaria misma» (Rancière, El odio a la democracia 2012, 134). Entonces, la democracia es la victoria, la fuerza y la soberanía del *demos*, del cualquiera que no posee nada sino la igualdad misma para hacerse cargo de lo que concierne a la *polis*. Lo que debe prevalecer es que el sujeto-*tympanon* a la escucha en los Estados democráticos, está a la escucha y a la re-sonancia de una reorganización de la vida pública a manos de los pueblos en pleno uso de sus facultades y capacidades.

Entonces, mientras que el *demos* es la definición del cualquiera o los cualesquiera, lo *kratos* refiere a la fuerza y la victoria y, por ello, a una discordia, al litigio que desata y antecede esa fuerza en la *polis*, pues lo *kratos* no puede emerger ni como fuerza ni victoria, sino tras el proceso por el que se enfrentan unos contra otros. Nicole Loraux dedica buena parte de su estudio sobre la *stasis*¹² [στάσις] a esta noción, dice: *Krátos* [...] es aquello cuyas consecuencias la ciudad teme por sobre todas las cosas» (Loraux 2008, 59), a saber, la ciudad teme una victoria y la fuerza que la sostiene debido a la disputa de la que éstas emanan. Lo *kratos* es temido en la *polis* porque pone en marcha, siempre, un impulso, acciones y una *praxis* que socavan

¹¹ *Arkhé* [ἀρχή] en el sentido del primer lugar, poder y soberanía. El *arkhé* está referido al poder legítimo sustentado en las instituciones Estatales, la genealogía y el consenso.

¹² *Stasis* [στάσις, εως, ή] acción de poner, puesta, colocación; estabilidad, fijeza; sitio, posición, puesto, postura; sublevación, sedición, revuelta; lucha de partidos; disensión, querella, disputa; partido, facción.

cualquier intento determinista. En lo *kratos* no hay lugar para el *mesón*¹³ [μέσος], no hay punto medio porque no hay punto determinable de la experiencia común de la *polis*. Más adelante dice:

Tener el *krátos* significa poseer un predominio, dominar. [...] el verbo *krateîn* dice la superioridad en el combate en una guerra exterior [...]. Pero se emplea el término *krátos* con igual pertinencia en contextos en los que se trata del interior de la ciudad, para designar la victoria de una opinión en una asamblea o la ventaja que obtiene una facción sobre otra al salir de una *stásis*, cuando el partido que dominó a su adversario “se asegura la preeminencia como precio de su victoria” (Loraux 2008, 67).

Lo *kratos* que se invoca aquí es, precisamente, la victoria en la *stasis*, en la guerra, la disputa y el disenso intestino. Entonces la democracia, la victoria del grupo de los cualquiera, del grupo de los que no tienen principios para gobernar, es el proceso del disenso, es el proceso que escapa de cualquier determinismo porque lo *kratos* implica el movimiento de un *demos* al otro. Lo *kratos*, en su condición procesual, se sobrescribe y se sobrefona al *arkhé*, el principio genealógico que prescribe las capacidades y los títulos para gobernar. Por medio de la presuposición de un *arkhé*, se trata de zanjar lo *kratos* que rearticula constantemente el sentido de una comunidad ligada por el disenter, pues fuerza y victoria de unos contra otros siempre significará la puesta en movimiento de una parte sediciosa.

En este sentido, estar a la escucha del disenso en la ciudad y el despliegue de las capacidades auditivas entre el *demos* se llama, aquí, *phonokratia* [φωνοκρατία]. Este estado refiere a la readjudicación, por la vía de la emancipación auditiva, de los temas expropiados de su uso y entendimiento como asuntos de la comunidad. Como ejercicio emancipatorio de las capacidades auditivas, la *phonokratia* puede ser descrita como un estado de valía y autoridad de las emisiones provenientes de una *phoné* —aquella voz cuya única distinción es la falta de propiedades para gobernar o para hacerse contar entre las partes contadas de una sociedad—

¹³ «Estoy hablando del paradigma del *mésos*. [E]ncontramos en efecto este centro, a la vez simbólico y real, que es válido para el todo de la ciudad porque es el lugar —en el sentido propio, el punto medio— en que se opera el reparto. Reparto del poder en la rotación de las funciones, reparto del *lógos* en el debate, contradictorio pero no conflictivo, en que la ley de la mayoría exige que al término de una pugna entre discursos, la opinión que triunfa deba pasar por ser la mejor» (Loraux 2008, 50).

cuyo propósito es hacerse portar por los oídos de quien sea que se encuentre en su campo de audición. La hipótesis que se desea probar es que este estado de emancipación tiene la potencia para inaugurar un nuevo *demos*, un nuevo estado y distribución de lo común para unos y otros cualesquiera.

Un estado de *phonokratia*, entonces, no se trataría de una megafonía de masas, sino de la oportunidad para la integración de una comunidad basada en el registro y hospedaje de lo *kratos* (la fuerza, el poder y la victoria) y la legitimidad anárquica del estado de igualdad de capacidades físicas e intelectivas y cuya consecuencia sería el desbordamiento de las partes a ser contadas al interior de una colectividad. En una democracia, el problema de lo público es un problema del *demos*, no del *aristos* ni del *oligos* ni del *tecnos*; por eso el *tympanon* está a la escucha y la re-sonancia de la sedición que viene de cualesquiera segmentos de su comunidad. La *phoné* se ha de verter en el campo audible de la *polis* gracias a lo *kratos* puesto en marcha por una parte sediciosa.

De manera general, lo que se sospecha es que la vida comunitaria, en su dimensión audible, sufre los embates de una fuerza o voluntad que se empeña, constante e insistentemente, en imponer cierto estado de *aisthesis*¹⁴ [αἴσθησις] de concordancia absoluta entre lo sentido y su sentido, el cual aspira a determinar algo más que el llano significado de enunciados, mensajes, sentimientos o emociones en general, sino que se dirige a definir y sancionar el estatuto¹⁵ que se le otorga a quien expulsa o exhala desde sí, para sí y para los demás, cualquier clase de emisión¹⁶ audible.

Con el fin de postular la noción de una escucha capaz de reorganizar constantemente sus límites, así como elaborar sentidos singulares de los asuntos de la comunidad, se considera necesario un análisis de las capacidades sensitivo-intelectivas del aparato auricular. Durante los

¹⁴ *Aisthesis* [αἴσθησις] refiere aquí a aquello que concierne a la percepción sensorial, a lo que es sensitivo o es percibido; es la capacidad de percibir, pero también es el hecho de hacer sentido a partir de lo percibido.

¹⁵ *Státus, ūs, sto* y *sisto* en un sentido corporal significa modo o manera de pararse, forma de mantener el cuerpo (en reposo), postura, posición y actitud. Condición, estado, situación y circunstancia. De las personas, condición respecto de los derechos públicos y condición política y civil. Condición y posición con referencia al rango de profesión, oficio, ocupación, reputación y carácter.

¹⁶ El sentido de la palabra emisión al que se desea aludir es al de *ēmissō, ōnis* como envío, un lanzarse hacia adelante; un soltar, dejar ir, pero en sentido metonímico como un poder de proyección, que a su vez viene de *prōičō, projīcio, jēci, jectum*, que significa tirar, lanzar o arrojar.

capítulos dos, tres y cuatro, el estudio de la desavenencia entre la fuerza alienante y la potencia emancipadora de la escucha se llevará a cabo, precisamente, por medio del postulado y desarrollo teórico de tres operaciones y nociones otilosóficas extraídas del programa filosófico de Peter Szendy, a saber, diafonía, auscultación y estigma. Con éstas se pretende formular una facultad auditiva creativa y autárquica¹⁷ que sea capaz de engendrar una nueva noción y redistribución del ser, el obrar, los nombres, significados, espacios y tiempos a ocupar.

Finalmente, se desea hacer escuchar la importancia de la potencia emancipatoria de una *phoné* que se pone en marcha mediante la experiencia auditiva y el despliegue de su *kratos*.

Como ya se ha mencionado, esta tesis se llevará a cabo a partir del pensamiento filosófico de algunos autores franceses, filosofía que tuvo una parte constitutiva en el giro antiocular (Jay 2007, 201) y que facilitó el paso hacia estéticas diversas, entre éstas, la estética política aural del filósofo contemporáneo Peter Szendy. Además, no es una casualidad que Jay encontrara en la filosofía francesa del siglo XX la efervescencia de este giro, pues, si alguien en la Europa del siglo XX, puso en duda las leyes del régimen escópico y musical-tonal fueron los franceses, y se está refiriendo aquí al impresionismo pictórico y musical. Ahora bien, se desea acentuar el hecho de que esta no es una investigación antiocularcéntrica pues, como concluye Jay: «De hecho el discurso antiocularcéntrico anima tácitamente la proliferación de los modelos de visualidad, pese a la furia que despliega contra aquellos de los que desconfía» (Jay 2007, 443); tal convicción supondría, pues, un ejercicio reactivo a la sombra del privilegio históricamente concedido por la filosofía al sentido de la vista. De hecho, se adelanta que el terreno sobre el que se pondrán en marcha los diferentes conceptos y operaciones otilosóficas será el de la cinematografía.

Se debe señalar que puede haber una tensión ocular cuando se llama al lector a poner en marcha sus capacidades auditivas por medio ejemplos cinematográficos. Efectivamente, el cine es inminentemente visual, sin embargo, no se debe olvidar que éste, como mira, también escucha. Es verdad que este arte tuvo en periodo en el que prescindió del sonido, sin embargo, desde la incorporación de la tecnología para poder incorporar a la película una banda sonora

¹⁷ Lo autárquico se deriva de *autos* [αὐτός], que significa de o por sí mismo, uno mismo, tú mismo o por voluntad propia; y de *arkhé* [ἀρχή] en cuanto que legitimidad. Lo autárquico se refiere a la legitimidad que se otorga cada uno a sí mismo, en este caso, para poner en marcha cualesquiera verificaciones de su condición de igualdad.

no se ha vuelto a prescindir de ésta; aun cuando el cine fue mudo, eran comunes las musicalizaciones durante la proyección.

Se ha recurrido al cine en esta investigación debido a que en éste se escucha y se escucha escuchar, así como se ponen en marcha diversas formas de esta escucha. En el cine se escucha el habla, la conversación, los ruidos ambientales, los ruidos incidentales y la música; se escuchan los cuerpos que escuchan y su vida aural interior. El cine ofrece, a quien se pone a la escucha, la posibilidad de un mundo aural desbordado y, además, ofrece la posibilidad de la re-escucha y sobrescucha.

Poner los oídos en las situaciones cinematográficas tiene como propósito poner en movimiento las operaciones otofilosóficas en el *tympanon* mismo que hace sonar y re-sonar las palabras vertidas en este volumen. La escucha implica una *aisthesis* movediza, efímera y futurienta, a diferencia de la sola operación de ponerse a la vista del filme: «[la vista] Intrínsecamente menos temporal que otros sentidos como el oído o el tacto, tiende a elevar el estático Ser por encima del dinámico Devenir, las esencias fijas sobre las apariencias efímeras» (Jay 2007, 28). Escuchar el cine tiene como propósito, ponerse a la escucha del movimiento y de su porvenir. Entonces, no se trata de que el lector persiga, como en una cacería sin presa, con una mirada interna, una apariencia, una imagen sonora. Aquí la sonoridad, la sonancia, no tiene una apariencia ni un aspecto, se tiene a sí misma. El lector debe renunciar a la versión especular de la experiencia auditiva y entregarse a la experiencia de un inasible. El lector debe renunciar a la creencia de que lo audible es el déficit de la experiencia absoluta de las cosas que sólo la vista puede otorgar.

Esta investigación se puede leer de manera ininterrumpida pues todo el contenido está vertido en los argumentos que se entretajan y los conceptos que se invocan. Adicionalmente, a lo largo del texto será posible encontrar una serie de ejemplos auditivos a los que el lector puede remitirse mediante un hipervínculo. Este archivo sonoro tiene el fin de estimular y, quizá, incrementar la experiencia audible de una lectura —que ya es una experiencia audible— al contrapuntear los ejemplos con los argumentos y los conceptos; con suerte esto ya estaría poniendo en marcha las herramientas otofilosóficas que serán desarrolladas en este texto. Asimismo, el lector podrá apreciar algunos fotogramas extraídos de los filmes. Esto tiene el fin

de desahogar la tensión visual que pueda gestarse en el lector al darse por enterado del uso de filmes para ejemplificar las diferentes situaciones de escucha.

Una investigación como la que a continuación se ofrece supone una serie de vicisitudes técnicas, entre ellas, tener a la mano los soportes en DVD o Blu-ray de los diferentes filmes, llevar a los oídos del lector los extractos audibles de las diferentes secuencias cinematográficas, así como poner ante éste los diferentes fotogramas.

Sobre la accesibilidad de los diferentes filmes, se pronostica que algunos de los títulos aquí citados serán inaccesibles en un futuro no muy lejano debido al modelo de comercialización que va ganando terreno en la actualidad: la transmisión por internet a través de plataformas. Por ejemplo, al momento de realizar esta investigación, al menos seis de las películas que aquí se citan, no se encontraron en ninguna plataforma o, en un par de casos, no se encontraron con la calidad mínima aceptable en cuanto que imagen ni sonido. Ahora bien, en este caso se han utilizado sólo copias originales pertenecientes al autor de este trabajo, aunque en un principio no se descartó la posibilidad de tener que recurrir a una copia pirata clonada a la imagen —término que refiere a la duplicación de un volumen digital— de algún original en caso de que se hubiera dado la necesidad de incorporar un ejemplo cuyo original estuviera discontinuado de la producción.

La extracción de las bandas sonoras de las diferentes secuencias fue un trabajo sencillo, aunque no simple. Para un resultado de alta calidad auditiva —agradable a los oídos— se requirió de equipo profesional de audio: una interfase de sonido de alta resolución, una mezcladora analógica de sonido, un ordenador con capacidades de trabajo, *software* especializado con licencia original —así se evitan errores de operación y de procesamiento— cableado blindado de tres vías, una televisión de pantalla plana, un reproductor de Blu-ray y una grabador externo del mismo formato. Al inicio se extrajeron once horas de muestras para, luego, seleccionar los extractos que lograran ampliar la experiencia de lectura. La resolución de entrada y salida original de los datos de sonido fue de 24 bits a 48 KHz. Esta calidad se puede

mantener en una versión portátil de la tesis siempre que el archivo de sonido esté contenido en una plataforma especializada o contenida en un *flash drive*. Antes de cerrar el formato final del trabajo, se deseaba formar un único archivo interactivo que soportara el texto, las imágenes y el sonido a modo de que el lector pudiera escuchar y leer el trabajo en una sola ventana de cualquier aparato; sin embargo, ni los formatos portátiles ni su tecnología son adecuados para entregar imágenes y sonido de alta resolución. Esto se debe a que esta clase de archivos exigen una enorme cantidad de datos y de energía, por lo que los formatos y aparatos convencionales se ven fácilmente rebasados. En esta medida, el lector puede acceder al texto e imágenes en un solo archivo y, luego, remitirse a la liga en la que podrá escuchar los 82 ejemplos auditivos en formato .WAV a 24 bits y 48 KHz. El archivo de sonido se encuentra albergado en el sitio especializado SoundCloud, por lo que el lector podrá abrir el archivo en formato .PDF, luego, abrir en una ventana de navegador o en la aplicación del sitio la liga¹⁸ correspondiente para, finalmente y de manera simultánea, leer y escuchar la totalidad del trabajo.

La extracción de fotogramas también fue, hasta cierto punto, sencilla. En otro momento, extraer un fotograma suponía contar con una copia en filme o con una interfase de video de analógico a digital o de cinta digital a estado sólido. En este caso, se utilizó un copiador de Blu-ray conectado al reproductor del ordenador y se tomaron capturas de pantalla que se procesaron en un *software* especializado para asegurar la calidad de la imagen extraída.

¹⁸ https://soundcloud.com/alejordanguitar/sets/estetica-politica-de-la?si=e92ed180d7d149dba3d7e51c99b0a1fd&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

Capítulo 1. Emancipación auditiva

1.1 Escuchar es un asunto político

En esta investigación se pretende desdoblar la escucha como un *topos*¹⁹ [τόπος] de desencuentro, en donde lo que se confrontaría serían una operación alienada del sentido del oído en contra de una serie de prácticas disruptivas de la escucha agrupadas en una categoría más general denominada, aquí, «emancipación auditiva». Lo que se desea destacar a través del análisis de la posibilidad de un estado de desacuerdo en el terreno de la escucha es cierta redistribución de los nombres, significados, lugares y tiempos de ocupación que ésta propicia. Lo que se pretende probar, en este y los capítulos siguientes, es que con esta redistribución de sentido lo que adviene es una nueva concepción de lo común en donde se redefinen las subjetividades y las relaciones que se suscitan entre ellas en cuanto que reasignaciones de tiempos y lugares.

Con respecto del aparato filosófico-político idóneo para el abordaje de un problema de tales magnitudes, se considera que la filosofía política de Jacques Rancière es adecuada debido a que ésta ya se circunscribe en el problema de lo sensible en relación con los asuntos de escrutinio público. A continuación, se desarrollarán los siguientes puntos con el fin de formular una noción de emancipación auditiva: un análisis del potencial polémico de la escucha, la distinción entre lo policial y lo político, la definición del terreno de lo audible, la definición de una escucha policial y la formación de una escucha emancipada. Lo que se trata de hacer en este apartado es conocer el potencial policial y emancipatorio de la escucha, así como cuáles y de qué clase son las acciones disruptivas que se suscitan en ella y que conducen a la ocupación de nuevos tiempos y lugares.

Entonces, en los aspectos generales que conciernen al carácter político de la escucha, de este capítulo y del resto de la investigación, el pensamiento de Rancière será la base de las reflexiones²⁰ otopolíticas que se llevarán a cabo debido a que este pensamiento facilita el

¹⁹ *Topos* [τόπος] se debe entender en un amplio sentido como lugar o región espacial y corporal, así como posición en tanto un tener lugar y aún en su sentido metafórico como apertura, ocasión y oportunidad.

²⁰ La reflexión es una noción que remite, en primera instancia, a una *aisthesis* de la vista, sin embargo, también es posible hablar de la reflexión de las ondas mecánicas del sonido. Cuando una emisión se encuentra, a su paso, con un objeto al cual atraviesa, pero también por el cuál, parte de ésta es reflejada, es rebotada de vuelta al medio del cual proviene. En sentido análogo con la noción de reflexión: vista-proceso mental-visual, sería posible hablar de una reflexión auditiva-mental. Éste sería el proceso intelectual de escuchar y volver a escuchar poniendo atención

abordaje de la dimensión audible del mundo como forma y fondo del sentido sobre el que se vuelcan o se pueden volcar los asuntos de la ciudad.

1.2 Sobre lo político de la escucha en la filosofía de Jacques Rancière

En la entrevista *¿Es la política solo policía?*, Rancière propone, de manera general, abordar la política como el enfrentamiento de dos nociones, a saber, «policía» y «emancipación», dice:

La noción de «policía», [es] entendida [como la] actividad que organiza la reunión de los seres humanos en una comunidad y que ordena la sociedad en términos de funciones, de lugares y títulos que deben ocuparse. Y hay luego otro proceso, el de la igualdad. Este consiste en el juego de prácticas guiadas por la presuposición de la igualdad de cualquiera y por la preocupación de verificarlo: el nombre más propio para designarlo es el de «emancipación». Lo que llamamos política es, de hecho, el enfrentamiento constante de estos dos procesos (Rancière, *¿Es la política solo policía?* 2011, 74).

De manera más puntual Rancière caracteriza la emancipación como:

El inventario de las competencias intelectuales del ignorante. [Éste] [s]abe su lengua. También sabe usarla para protestar contra su condición o para interrogar a los que saben, o creen saber, más que él. Conoce su oficio, las herramientas y sus usos; sería capaz, si lo necesitara, de perfeccionarlos. Debe comenzar a reflexionar acerca de sus capacidades y sobre la manera en que las ha adquirido (Rancière, *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual* 2007, 55).

Entonces, se debe acotar que cuando se habla de igualdad, ésta se refiere a la actitud autárquica para llevar a cabo acciones que, en tal sentido, presiden de la aprobación de una autoridad y cuyo fin es la legítima exigencia de hacerse tener como parte de lo común, pero no en una

y énfasis en el resultado de hacer resonar repetidas veces una emisión, poniendo cuidado en las sutiles diferencias suscitadas entre las diferentes versiones con respecto de la emisión primaria.

exigencia por la homologación,²¹ sino por un hacerse contar en su total extensión de disidentes y como una parte de entre las partes contadas. Asimismo, se debe entender la emancipación como el estado performativo de las competencias y capacidades que cualquiera que prescinda de la figura de un sabio explicador pone en marcha con el legítimo fin de hacerse tener en cuenta. En este sentido, la emancipación auditiva es el estado performativo de la recepción de las emisiones y voces tanto propias como de los otros. El asunto sobre el ejercicio de las capacidades de este «cualquiera» o «ignorante» será materia de los capítulos subsecuentes.

En este sentido, el espectro audible de la política es el producto del conflicto que se produce al enfrentar la imposición y las bases de cierta lógica de distribución espacio-temporal auricular preestablecida en contra del conjunto de acciones otofilosóficas que tienen lugar durante la comprobación del principio de igualdad de cualquiera ante cualquiera. Es decir, emancipación auditiva es la ocasión de la reconfiguración relacional entre lo que se escucha y lo que se entiende y, entonces, una reinstauración de lo que se hace, se dice y se es. Lo que se trata de decir es que lo político o la política implica la generación de un espacio-tiempo disruptivo debido a que, en éste, cualquiera que ponga atención en ello, pone en movimiento gestos, significados, estatutos, conceptos y límites de cualquier régimen de sentido.

En la obra *El desacuerdo*, Rancière escribe que política indica «la actividad que rompe la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte» (Rancière, *El desacuerdo* 1996, 45). La política, pues, no sólo señala una fisura en la lógica de reparto, asignaciones, significados y estatutos al interior de un régimen de sentido, sino que comprende, también, un conjunto no censado por dicho régimen; éste es o sería cualquier conjunto que se escapa de la adhesión a los modos preestablecidos del hacer, ser y decir y que, sin embargo, se hace escuchar en la medida en que pone en circulación cualquier cantidad y clase de emisiones. Cabe destacar aquí que este es el segmento denominado «la parte de los que no tienen parte», que, en términos auditivos serían denominados como aquellas voces que —ante la parte

²¹ La acepción de la voz homólogo [ὁμόλογος, ον, γως] a la que se hará alusión en esta investigación es la que indica el carácter de estar en unísono o unanimidad, así como guardar un sentimiento de agrado para con algo o alguien.

preeminente— no tienen voz o cuya voz no pertenece a ningún campo de audición y cuyas emisiones no deben ser escuchadas, entendidas o tenidas en cuenta.

Entonces, de manera preliminar, «escucha política», la escucha caracterizada por el conflicto entre lo que aquí se denomina «escucha policial» y «emancipación auditiva», puede entenderse como la forma en la que las personas conocen, enfrentan, asumen, entienden y adjudican, para sí y para los demás, el ser, las cosas, circunstancias, sucesos, escrituras, condiciones, objetos, asuntos, eventos, hechos o casos para el uso público.

Con el fin de abordar directamente el problema de lo político con respecto de lo audible, a continuación, se desarrollará una distinción entre dos de las categorías centrales en el pensamiento de Rancière y que, asimismo, servirán para acotar el problema de una escucha emancipada.

1.3 Distinción entre lo político y lo policial en cuanto que escucha

Más arriba se mencionó que la política es el fruto del enfrentamiento de dos lógicas, a saber, policial y emancipatoria, es decir, la antinomia que se debe formular es la de policía como maquinación, funcionamiento e imposición de un orden exclusivo de reparto material y simbólico en contra de un conjunto de acciones guiadas por la suposición de que cualquiera posee la cualidad y virtud para hacerse escuchar y ser tenido en cuenta en la reorganización y reapropiación de los asuntos de la comunidad.

Entonces, en términos generales, se podría decir que la escucha puede operar tanto de conformidad con cualquier ordenamiento policial, así como obrar de ciertas maneras alternativas en las que se abren el espacio y el tiempo para la escucha de los conjuntos suplementarios, el espacio-tiempo de un conjunto de acciones emancipatorias propiciadas por la escucha. Estas acciones son las operaciones otofilosóficas que se estudiarán en los capítulos siguientes y por ahora se puede decir que son las herramientas auditivo-intelectivas por las que la escucha de ese suplemento disidente se hace posible.

La escucha es policial cuando está anclada y determinada por un orden predictivo de los modos rancierianos del hacer, ser y decir, modos que en su conjunto y, puntualmente en el terreno de la escucha, limitan y determinan las capacidades del oído; por esta razón, el autor

alega que dichas modalidades asignan el lugar de lo visible y lo decible, y procuran la recepción de lo emitido como discurso o como mero ruido (Rancière, El desacuerdo 1996, 45-46). Es decir, en sentido opuesto a la emancipación, lo policial auditivo sería la proscripción del despliegue de las competencias físicas y mentales con el fin de depotenciar la capacidad de acción y participación efectiva de un individuo en su entorno. En este sentido, lo «decible» en su calidad de perceptible-inteligible está directamente relacionado no con unas propiedades acústicas absolutas, sino con las capacidades y alcances auditivos de la persona que se dispone a escuchar.

Ahora bien, de acuerdo con este autor, lo policial se puede entender como «una constitución simbólica de lo social» (Rancière, Diez tesis sobre la política 2019, 62) y si se entiende lo simbólico²² en su sentido antiguo, como una promesa de correspondencia y reconocimiento entre dos partes, entonces lo policial implicaría una correspondencia e, incluso, una dinámica de anticipación de significaciones al interior de las partes que componen una sociedad o una colectividad. La anticipación de sentido y el ordenamiento de los modos del hacer, ser y decir son el corazón del régimen policial en la medida en que facilitan la imposición, desde los segmentos contados y cuya preeminencia desacredita a las partes excluidas, de un supuesto estado de acuerdo y conformidad absolutos entre lo experimentado sensualmente y el sentido que con ello se hace. Este supuesto estado de acuerdo, que aquí será denominado «estado sinfónico»²³, puede ser el origen de la noción de lo policial como aquello que señala, más allá de los sentidos de represión o control, hacia una «actividad que organiza la reunión de los seres humanos en una comunidad y que ordena la sociedad en términos de funciones, lugares y títulos que deben ocuparse» (Rancière, ¿Es la política solo policía? 2011, 74), es decir, lo que se sospecha es que la finalidad de postular una colección finita de significados a las

²² La voz del griego antiguo *symbolon* [σύμβολον, τό] señalaba cada una de las dos mitades o piezas correspondientes de un prisma de madera u otro objeto que dos amigos o dos partes contratantes cualesquiera (aplicado a personas y estados obligados por un tratado o tiempo de hospitalidad) han roto entre sí y cuyas partes cada parte conserva para tenerla por prueba de la identidad uno del otro.

²³ *Sinfoneo* [συμωνέω, ῶ] es sonar juntamente; estar de acuerdo, ajustarse, hacer un convenio, un pacto. *Sinfónisis* [συμφώνησις, εως, ή] y *sinfonía* [συμφωνία, ας, ή] remiten a sinfonía, acorde; unión, acuerdo, ajuste, contrato, consentimiento, armonía. *Sífonos* [σύμφωνος, ον] refiere a lo armónico, que suena juntamente, que resuena, que repite el sonido o hace eco; que es del mismo parecer o de los mismos sentimientos, conforme, unánime; amistoso.

emisiones y un lugar y tiempo específico a quien las emite es la de inmunizar,²⁴ es decir, de limitar y censar la experiencia para expropiarla del ámbito de lo común. La imposición de un estado, supuestamente, de absoluta concordancia entre los hechos en la *polis* y su entendimiento espera inhibir cualquier intento o impulso de acoger o ser interpelado por cualquier emisión singular y disintiente.

Vale, ahora mismo, delimitar la noción de estado sinfónico. Éste es aquel en el que se cree, o se supone, que todo lo percibido por el oído debe ser eufónico, consonante y unísono. En su sentido clásico, *sinfonía* y *sinfoneo* está relacionada con la música y se refiere a la cualidad de concordancia o al hecho del unísono entre sólo dos sonidos. Otra de las acepciones que resulta relevante es la que supone una unión armoniosa de muchas voces o sonidos, así como la de acuerdo. Estado sinfónico es un estado de la unión unísona, es decir, en el que las partes preeminentes suenan y se hacen escuchar como consonancias perfectas sin interferencias. La disonancia no tiene tiempo ni lugar en este estado porque el consenso está fundado en la ausencia de cualquier resto o suplemento; en este supuesto estado de absoluto acuerdo la parte de los sin parte es ignorada, silenciada y anulada. Estado sinfónico es, pues, un orden supuestamente objetivo en el que no se espera otra cosa sino lo que ya se sabe que debería suceder: la consonancia unánime, la reiteración del mandato, la repetición de la orden y la reacción disciplinada anticipadora del sentido y los significados. Entonces, una escucha policial sería capaz de funcionar sólo a razón de localizar, absorber, asimilar y gestionar los acontecimientos audibles de su entorno en relación estrictamente alineada con una colección de significados particulares asignables. Una escucha policial es la escucha temperada,²⁵ acondicionada para reaccionar simpáticamente sólo al ser alcanzada por las señales concordantes con aquellas señales que previamente le han sido suministradas.

Ahora bien, el obrar de una escucha emancipatoria que sienta las condiciones para el tratamiento político de los asuntos audibles de la ciudad está caracterizado por la puesta en marcha de una serie de capacidades auriculares específicas cuyas consecuencias son cualquier

²⁴ La palabra inmunidad, en su sentido latino, *immunitas*, señalaba la exención del servicio público o de un cargo, es decir, indicaba una noción de exclusión del trato general o del procedimiento común en la ciudad.

²⁵ *Temperamentum* se dice de una mezcla en la debida proporción, una medida, disposición o constitución adecuadas; también, una medida, media, moderación.

cantidad de acciones²⁶ singulares tales como el éxtasis²⁷ de gestos, elocuciones, pronunciamientos, emisiones, enunciados, significados y, dicho de manera más general, formas singulares de hacerse escuchar. Como se dijo más arriba, un suceso emancipatorio se caracteriza por ser la ocasión de una serie de acciones para la verificación del supuesto de la igualdad (Rancière, ¿Es la política solo policía? 2011, 74); esto es, un obrar de esta clase implica acciones y actitudes que producen fracturas en el régimen de sentido preeminente y cuyas correspondencias entre lo sentido y su sentido termina por desestabilizar. El acto emancipatorio se puede caracterizar como el hecho mismo de obrar y, aquí, pronunciar y escuchar de manera tal que las consecuencias de estas conductas sean la constatación de una singularidad que se hace sentir como tal y como parte de los demás (Rancière, El desacuerdo 1996, 43-45). Lo que se trata de decir es que la emancipación auditiva es el estado performativo que llama a nuevas condiciones para el hospedaje de lo escuchado y de su emisor.

Una escucha capturada se emancipa cuando las relaciones entre una experiencia audible y cierto significado preestablecido se disyuntan; cuando se da una ruptura en el supuesto estado de absoluta concordancia entre lo sentido y su sentido. Rancière caracteriza esta ruptura como una asignación de nuevas figuras, formas, nombres y montajes específicos de demostraciones (Rancière, El desacuerdo 1996, 57) que reconfiguran el espacio, el tiempo, las partes y la ausencia de las partes (Rancière, El desacuerdo 1996, 45) que componen la comunidad. Ahora bien, en la medida que el carácter emancipatorio de una escucha radica en su capacidad de dar tiempo y lugar para interferencias entre la experiencia audible y el entendimiento que con ella se suscita, el obrar que caracteriza una escucha política consistirá en una recepción contaminada de las señales, se dirá aquí, recepción disensual de las emisiones.

La *aisthesis* de un oído que no opera o no puede operar en función de una colección finita de identidades formula, con ello, un espacio-tiempo que se caracteriza por la puesta en

²⁶ La voz latina *actiō, ōnis* se entiende como una puesta en movimiento y la gesticulación relacionada con la expresión oral; aunque también es un hacer, una representación, una actuación y una «performance» o *performance*, como voz inglesa, en su sentido de ser algo que se lleva a cabo, algo que se realiza. Asimismo, refiere funciones públicas, actos civiles, deberes en la ciudad; igualmente, señalaba un pleito o juicio, así como la acusación, la declaración del crimen, la acusación o los cargos contra alguien; alegato de un caso, la administración o gestión de un juicio, el día del juicio.

²⁷ Éxtasis [ἔκστασις, εως, ἦ] indicaba un movimiento hacia afuera y una diferenciación.

marcha de una o varias discrepancias que estimulan la configuración de un *sensorium*²⁸ más abarcante, así como una alteración de las fronteras de sus capacidades. Lo que se trata de decir es que cuando una escucha transgrede las reglas de la armonía preconcebida por cualesquiera ordenamientos sinfónico-policiales suceden, al menos dos cosas, a saber, primero: quien escucha de esta manera experimenta una reconfiguración de sus capacidades de recepción y aprehensión de los asuntos públicos; segundo: puede darse el acaecimiento de una serie de acciones que contravienen las lógicas de reparto, significaciones y asignación. Este redimensionamiento de las capacidades auditivas posee relevancia debido a que de ello depende la capacidad sensible-intelectiva de quien efectivamente escucha. Si se hace una ampliación del pensamiento de Rancière, el fruto del espacio-tiempo de divergencia auditiva sería el desplazamiento de los cuerpos hacia espacios y tiempos que no les han sido asignados y a aquellos para los cuales, el aparato policial, no les reconoce ninguna propiedad para ocupar (Rancière, El desacuerdo 1996, 45).

Más adelante, otro de los aspectos a probar en este trabajo, es la sospecha de que lo que determina el aparato policial a partir del supuesto estado de acuerdo, más allá del llano significado de enunciados o mensajes en general, es el estatuto que se le otorga a quien expulsa o exhala desde sí cualquier balbuceo, grito, proclama, sentencia, canto, chillido o cualquier clase de emisión audible. Lo que se trata de decir es que lo que se transgrede con la escucha emancipatoria, debido a una manera insospechada de acoger una emisión son, primero, las capacidades reconocidas por un régimen de sentido y significación y, segundo, la recepción y hospedaje de los segmentos silenciados en la cuenta para el reparto de los lugares y de los tiempos. Se puede anticipar que lo que está en juego entre el orden policial y el obrar político de la escucha es la capacidad físico-intelectiva misma de escucha, así como la desidentificación de la constitución óptica y política de quienes emiten cualquier cosa en una forma audible.

²⁸ *Sensorium* señalaba la sede o el órgano de la percepción; aquí indica la realidad auditiva acotada al campo efectivo de audición de cualquiera que se dispone a escuchar.

1.4 Lo audible y el régimen de producción y distribución

El dominio sobre la correspondencia entre experiencia sensible y su sentido radica en la distribución de una audibilidad. Para formar una analogía, se puede decir, por ejemplo, que algo goza de visibilidad cuando ostenta una presencia a la que se le otorga, concede o reconoce cierta familiaridad. Esta visibilidad está necesariamente ligada a aspectos formales tales como una figura, unos colores, texturas, patrones, etc. Ahora bien, en el sentido de lo audible, se podría decir que algo goza de audibilidad cuando una emisión o una señal poseen unas cualidades acústicas más o menos reconocibles, tanto durante el acto como en la memoria, y que por ello se le puede atribuir cierta familiaridad. Se pueden tener en cuenta algunas de las propiedades de los elementos que conforman las emisiones, por ejemplo, el ritmo, la intensidad, la tesitura, el timbre o la agógica, entre otros. Asimismo, se puede decir que lo visible es aquello que está a la mano; es aquello que circula y es distinguible entre las otras formas visibles y, en esa medida, está disponible para ser representado y reconocido. En contraste, lo audible no está precisamente a la mano para ser representado debido a su naturaleza evanescente, sin embargo, gracias a la insistencia de los aparatos de distribución de las formas sonoras (la radio, el cine, la tv, sitios en internet y aplicaciones), unos modos exclusivos de realización audible son constantemente repetidos y así su recepción, aceptación y asimilación es instalada y reforzada;²⁹ es así como una forma audible siempre está «a la mano», se torna familiar y se le reviste con un aura de legitimidad arcaica [con el sufijo de realización de la base *arkhé*]. De esta manera se norma³⁰ cierta idea de lo que el escucha puede acoger en el acto mismo de prestar oídos y en la llamada a lo escuchado.

Lo audible en sí mismo puede suponer una fórmula de producción y distribución en cuanto que herramienta de una distribución policial de señales audibles y, puede ser, de hecho, la causa por la que una forma acústica exclusiva entra en circulación y mantiene su preeminencia. La puesta en circulación, es decir, la garantía de recepción de estas señales es

²⁹ De manera anticipada, se puede sospechar que esta familiaridad de lo audible está vinculada, y se fija en sentido político, como algo que Strauss llamó «lógica equina». Uno de los principios de esta lógica es el siguiente: «una afirmación constantemente repetida sin contradicción debe ser verdadera» (Strauss, *Persecución y arte de escribir* 2014, 56-57).

³⁰ *Normālis* se refiere al hecho de hacer de acuerdo con el cuadrado o de acuerdo con la escuadra, al ángulo correcto; aquí se refiere a la configuración del reparto sensible de acuerdo con la regla.

uno de los principios por los que se impone un margen de significaciones presuntamente compartido de aquello que se escucha. Ahora bien, existe y constantemente se refuerza un modelo exclusivo de producción sonora destinado para su diseminación masiva, sin embargo, debe distinguirse esto, que se impone a fuerza de repetición, de otras formas emitidas que, más bien, son lanzadas por cualquiera en la espera de acogimiento, hospedaje y re-sonancia; con la esperanza de interpelar una *aisthesis* capaz de registrar su consistencia disintiente. El margen son, precisamente, estas emisiones cuya recepción y asignación de sentido no están garantizadas.

Una de las consecuencias que se pueden inferir a partir de lo anterior, y que sustentan la incursión de esta investigación en materia de una política de la estética de capacidades corporales, es que la *aisthesis* auditiva se forma con lo que le es impuesto con repetida insistencia, así como de emisiones que no encajan en las categorías de los órdenes de producción y distribución monologante³¹ y que provienen de fuentes, seres y personas singulares. En lo general, a esta clase de emisiones se les puede denominar «anómalas».³² Lo que se trata de decir es que este carácter performativo es la razón por la que la escucha puede operar tanto disruptivamente, en cuanto que experimenta cualquier cantidad de emisiones anómalas, así como en consonancia con los ordenamientos policiales, en la medida en que se asume bajo un régimen de producción sonora.

Así, se puede afirmar que lo audible es siempre resultado de una realización: del movimiento que se produce entre la recepción de los estímulos, un juego de significados censados y la posibilidad de la ferencia de la señal disidente. Por un lado, las propiedades de lo audible policial están vinculadas en mayor o menor medida a unas características formales

³¹ El sentido de la palabra monólogo [μονολόγος] al que se alude es al de un sólo *logos* [λόγος] como un sólo cálculo, relación, correspondencia o proporción, es decir, una sola regla o ley de correlaciones.

³² La acepción de lo anómalo [άνώματος, ον] que es de relevancia es aquella a la que Platón hace referencia en el *Timeo* cuando habla del sonido ómalo [όμαλός] al referirse a la manera en que aquellos sonidos producidos por movimientos uniformes producen, a su vez, sonidos o voces equilibradas, dice: «*that uniform motion produces an even [όμαλήν] and smooth sound and the opposite kind of motion a "harsh" sound*». Platón. *Plato in Twelve Volumes, Vol. 9*. Traducido del griego por W. R. M. Lamb. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1925. De este modo, la voz-emisión-recepción anómalas serán aquellas cuya característica principal sea su discrepancia respecto de un estado sinfónico. Asimismo, la voz anómalo [άνώματος, ον] se forma por alfa privativa y la raíz ómalo que refiere a lo uniforme, nivelado e igualado. *Ómalos* [όμαλός, ή, όν, όμός, άμα] se dice de una superficie que es de consistencia uniforme; así también de lo que es ecuánime.

específicas que lo pondrán en concordancia con una lógica de distribución e identificación y con la capacidad misma de la escucha. Lo que se trata de decir es que lo audible, en general, es una forma sensible, pero también es una disposición para el entendimiento mutuo. Las señales policiales, sin importar su origen, mientras sean emitidas y se encuentren en el campo de audición³³ de cualquiera, son recibidas pese a todo. Algo que sí puede ser distinto es la capacidad de recepción o aprehensión de una persona a otra, de un grupo a otro; como ya se ha mencionado, parece que una buena parte de la constitución de lo audible radica en la propia capacidad de escuchar. Por esto, parece que lo audible policial señala la imposición del modo de proceder que se caracteriza por la gestión de las capacidades auditivas y cuyo fin es producir un estado inmóvil y unívoco de la relación entre la realidad percibida y el significado que cobra; este es el momento de la expropiación de lo común. Por el contrario, el suplemento audible implica una *aisthesis* que no parte de ninguna clase de correspondencia preestablecida y que, en esa medida, puede llegar a ser la base para un hospedaje de las anomalías en el seno en que se acoge tal escucha. En este sentido podría ser el caso de que dentro del campo de lo fácticamente audible sólo se pueda distinguir entre, primero, un espectro que se trata de limitar por medio de aparatos de producción y suministro y, segundo, una *aisthesis* auditiva que queda fuera o que se escapa de maneras diversas de esta maquinación.

Lo audible como producto de un ordenamiento policial está basado en un principio de suministro y reforzamiento por repetición de unas formas acústicas específicas y no diferenciadas entre sí. Se puede hacer énfasis en que, al tratarse de señales acústicas como tales, es decir, voces, palabras, discursos, músicas, ambientes o ruidos, el principio de repetición es indispensable puesto que con éste lo que se está reforzando es la capacidad de recepción-intelección de lo experimentado como la norma de lo que puede entenderse y, de hecho, circular por el *sensorium*. Lo que se trata de decir es que lo audible policial no necesariamente instala un significado o sentido estricto y estable como el que puede instalarse con el signo,

³³ El campo de audición puede dimensionarse a partir de una comparación con el campo de visión. El campo de visión está limitado a aquello que yace frente a los ojos en un ángulo aproximado de 110° (a lo ancho, a lo alto es menor) y algunas decenas de metros hacia adelante y nada más; este campo puede ser ampliado sólo gracias al movimiento de cuello o el cuerpo entero. El campo de audición es contundentemente más amplio: en el mismo instante se escucha en 360° hacia arriba, abajo, atrás y adelante; se escucha hacia adentro y hacia afuera del cuerpo, y se escucha a través de diferentes medios, ya sean sólidos, líquidos o gaseosos.

pero sí puede poner en marcha una norma de lo escuchado en su manera, sus lugares, tiempos e intensidades; instala algo que está previo a las significaciones, pone las bases para hacer sentido de la experiencia sensible del mundo. Se sospecha que lo audible policial es una norma constituida por modos (músicas, ambientes, conversaciones, etc.), formatos (la canción, la consigna o el ruido de una máquina) y fuentes (escuchas policiales, aparatos de reproducción de discursos o músicas, o generadoras de sonido y ruido) que tienen a bien reproducir unas señales particulares en lugares, tiempos e intensidades exclusivos. Ahora bien, es plausible pensar que un oído que es sometido a la recepción constante de unas formas sonoras particulares e idénticas —o muy semejantes— entre sí, puede tender a ubicar en estas formas, más allá de sus propiedades acústicas particulares, el modelo de lo audible-inteligible. Es decir, es posible que con el paso y la suma de experiencias audibles que se imprimen³⁴ sobre un oído, éste aprenda a responder sólo a aquellas formas que comparten rasgos muy semejantes, sino que idénticos, a las fórmulas de lo audible que le han sido suministradas y a las que, de manera más impuesta o circunstancial que voluntaria, se ha expuesto. El proceso por el cuál un oído puede ser disciplinado a tal grado que sólo sea capaz de resonar simpáticamente ante ciertas formas específicas de entre todo lo que le sale al encuentro es una *sinfónisis*, que consiste en la maquinación de un estado de absoluta consonancia entre las señales suministradas a través de los medios de distribución y la forma, los límites y las capacidades de la escucha. La consecuencia inmediata de este proceso es una imposibilidad de acoger y hospedar un segmento considerable no del espectro audible, sino del espectro de la experiencia en la *polis* que no tiene relación directa con la vida en un estado sinfónico.

Lo que hasta aquí se ha insinuado, y que a continuación se desarrollará, es que el ejercicio disciplinado de una escucha policial puede ser producto de una lógica de producción y suministro de experiencias auditivas cuyo éxito radica en su disponibilidad y repetición. Producir indica un modo particular de elaboración de las señales audibles: se producen señales con una forma y un uso de los elementos, ambos indiferenciados del resto de las señales en circulación,

³⁴ La palabra impresión refiere al sentido extenso, que es una acuñación, un asalto, un ataque violento al cuerpo sonosensible cuyas consecuencias inciden en los éxtasis. Impresión viene de *impressio* (*inpr-*), *ōnis*, *imprimo*, que refiere a una presión en y una impresión; estampación y acuñación; una irrupción, incursión, comienzo o asalto, ataque; una manipulación brusca o violenta; un apretón o la presión de una multitud; del habla, una división; divisiones del tiempo, latidos, pulsos; una expresión marcada, énfasis.

es decir, se emiten señales que están constituidas con base en los mismos elementos dispuestos —en el tiempo— y tratados de la misma manera. Suministrar es como una puesta a la *mano* de manera constante, indiscriminada e invasiva de las señales producidas; suministrar significa, en este caso, una «puesta al oído» de las señales en todo lugar y en todo momento. El disciplinamiento de la escucha que se propone consiste en la maquinación de la lógica de producción y suministro, la cual consiste en la puesta en circulación, de manera repetida e indiscriminada, de la misma e indistinta señal —formas sensibles que comparten el mismo *logos*, tono, modo, timbre, tiempo o ritmo, por ejemplo— en los formatos tradicionales del cine —el filme—, la radio —la canción y la verborrea—, la t.v. —el programa de t.v., la serie y el videoclip— y el internet — el podcast y los videoblogs—; a través de los aparatos electrónicos a la mano del habitante de un territorio globalizado —el teléfono móvil, la tv o la computadora—.

Ahora bien, lo que se sospecha es que el principio de disciplinamiento del oído radica en la repetición en la medida en que lo que se produce y suministra es una reproducción de lo mismo indiferenciado. Repetir en cuanto que producir es elaborar lo mismo tantas veces como los moldes y patrones lo permitan y, luego, que estos moldes y patrones no presenten diferencias sustanciales entre sí. Repetir en cuanto que suministro es el hecho de que cada señal es llevada a tantos oídos como es posible tantas veces como sea posible; se procura que cada oído sea afectado una cantidad incontable de veces por la misma y por otras señales que, gracias a la producción de lo indiferenciado, son la reiteración de las señales experimentadas previamente. La repetición es la constante y el fundamento del disciplinamiento auricular, es una reiterada e indiscriminada puesta en circulación de lo mismo en donde lo supuestamente nuevo es una reiteración de lo ya escuchado.

Lo problemático de las lógicas de repetición y distribución no radica en los hechos de producir o distribuir en sí mismos, sino en la razón práctica que ponen en marcha: instauran una norma formal para las señales y emisiones y un criterio de verdad, de lo real y de lo inteligible. Un oído policial no se disciplina gracias a unas propiedades acústicas particulares; lo policial no radica, por ejemplo, en la suma de los valores de octavo con puntillo, dieciseisavo y dos octavos característicos del género reguetón. El disciplinamiento sucede gracias a la

exposición exacerbada y a la imposibilidad de disentir que ésta produce; por supuesto, la maquinación de señales indiferenciadas ayuda a la fijación y reforzamiento de lo audible policial como criterio inteligibilidad arcaica. El sujeto-*tympanon* a la escucha es asediado en todo momento por una forma específica del ser estético y, mientras esté lo suficientemente aturdido, no será capaz de acoger ni hospedar cualquier otra señal anómala. En este sentido, se puede decir que el producto de una escucha policial es la instalación de una peligrosa ilusión de estado sinfónico, un estado en el que la *diaphorá* yace enmascarada.

De manera similar, la escucha emancipatoria no radica en forma estética singular alguna, sino que supone una sobremarcha sensitivo-intelectiva del oído cuya verificación son una serie de acciones que producen un estado de readjudicación de los asuntos de *polis*. Vale recordar aquí las palabras de Rancière acerca del proceso de verificación del principio de igualdad, dice: «Hay inteligencia cuando cada uno actúa, narra lo que hace y brinda los medios para verificar la realidad de su acción» (Rancière, *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual* 2007, 50). Es decir, el estado performativo de las operaciones emancipatorias de la escucha implica una serie de acciones sensibles cuyo éxtasis, hospedaje, significación y consecuencias suponen su verificación.

Para ampliar esta reflexión es posible aludir a la noción de «repetición» que Jacques Attali desarrolla en *Ruidos. Economía política de la música*. En este texto, la repetición es una de «las cuatro redes de operación de la música» que son, a saber: sacrificio, representación, repetición y composición. Para resumir, la repetición es la red mediante la que se asegura la omnipresencia inmaterial de un poder (Attali 1995, 165). De acuerdo con este pensador, esto se logra mediante la puesta a la mano de un depósito personal de dimensiones infranqueables de música (Attali 1995, 52), sin embargo, en el fondo, esta red no sólo señala la posibilidad de dirigirse al soporte material de formas o «contenidos» audibles, sino a la posibilidad de remitirse insistentemente a una sola forma particular de ser. Uno de los efectos de esta red, y cuya relevancia es superlativa para los propósitos de esta tesis, es el silencio. La red de la repetición se erige en hombros de la sobreproducción de señales acústicas, música en el caso que estudia

Attali, cuya contraprestación primordial es el dinero, sin embargo, ante la proliferación,³⁵ aquí se considera que la consecuencia inmediata es un callar inter e intrasubjetivo (distinto del *callar* heideggeriano) pues, de acuerdo con el autor, la repetición hace callar a los sujetos al producir y al hacer llegar a cada par de oídos una música ensordecadora que enmascara cualquier otro ruido³⁶ (Attali 1995, 34). La consecuencia es que esta saturación estimula un aislamiento e inhibición de cualquier intento de «comunicación directa, localizada, anecdótica [y] no repetible» (Attali 1995, 180), además de inhibir y enmascarar los ruidos internos que un oído puede llegar a escuchar. Lo que se desea hacer notar, es que la repetición produce un ruido tal que atenta contra la posibilidad de escuchar cualquier cosa. Un *tympanon* saturado puede perder la capacidad de re-sonar para sí debido al ruido que inmoviliza su membrana y su cavidad. En este estado no hay silencio relativo, la proliferación y el ruido permanente temperan constantemente la tesitura del *tympanon*, haciéndolo callar para sí. Las constantes vibraciones del ruido y la proliferación de las señales ponen al *tympanon* en un estado de unisonancia permanente; esto hace que, eventualmente, éste sujeto pueda ensordecarse y, en consecuencia, perder su *phoné*. Es debido a la saturación del oído por las señales que ya nada de lo percibido se puede entender. Además, dicho sea de paso, este silencio anula cualquier posibilidad de acción o participación en la comunidad en la medida que rompe cualquier conexión entre las inteligencias, a saber, la que emite y la que escucha.

La importancia de la red de la repetición para el ordenamiento policial radica en que facilita la formación de un *ethos*³⁷ [ἔθος]. Es plausible pensar que el disciplinamiento que exige un régimen de significación sea instalado y mantenido en marcha mediante un constante reforzamiento. La red, o lógica, de repetición ayuda a entender cómo los arreglos policiales logran imponer la ilusión de un estado sinfónico; parece ser que una colección finita de lo

³⁵ «Esencialmente, la proliferación es la manifestación de la dificultad de hacer consumir la producción, de dar un sentido a las mercancías, y por lo tanto de producir una demanda al mismo ritmo que la oferta repetitiva» (Attali 1995, 193). La proliferación se instala como la masa sonora que ha de ser la forma audible que da sentido a las cosas, las acciones, las elocuciones y los seres.

³⁶ Es posible postular dos modalidades o dos formas del ruido. Por un lado, se puede hablar del ruido por proliferación, el cual produce un aturdimiento, adormecimiento o endurecimiento de la capacidad auricular y, por otro lado, un ruido teórico que es el origen de las emisiones posibles. El primero es el ruido que Attali postula como un silencio sonoro, poblado de palabrería y músicas repetitivas mientras que el segundo parece ser un ruido absoluto del cual surge cualquier emisión singular.

³⁷ La voz *ethos* [ἔθος] se debe leer aquí como costumbre y hábito.

sentido y su significado se instaura gracias a una gran suma de sucesos de lo idéntico que no da tiempo ni pie para el disentir y, gracias a esto, se asume como la forma preestablecida de lo audible-inteligible.

1.5 Escucha policial y *ethos-de-lo-audible*

La operación de una lógica policial requiere encontrar los oídos la mayor cantidad de veces posibles y siempre de la misma forma, es decir, echando mano no sólo de los mismos elementos, sino de un uso indiferenciado de estos, por ejemplo, la canción estándar de reguetón posee dos o tres estrofas y un estribillo, todo acompañado de dos acordes que siempre guardan la misma relación de tensión armónica entre sí y el mismo patrón o pie rítmico. Este manejo consiste, pues, en utilizar la menor cantidad de elementos disponibles, así como de hacer un uso muy limitado de estos; se trata de evitar cualquier clase de movimientos que produzcan contraste o cualquier sensación de diversidad. A esta forma particular de distribución y recepción de lo sonoro es a lo que aquí se le denomina «*ethos-de-lo-audible*».

En cuestiones que atañen a lo musical o a producciones audiovisuales no se puede afirmar que el disciplinamiento policial o el impulso emancipatorio posean una identificación formal determinada. La distinción entre estas dos modalidades no puede radicar en cuestiones formales particulares. El potencial político de una emisión cualquiera no dependerá, en sentido estricto, de una forma o un uso particular de los elementos acústicos, fonéticos o musicales, es decir, no se puede probar que el carácter emancipatorio de cualquier éxtasis tenga una forma y un modo particulares de ser. Por otro lado, lo que interesa de un mandato policial es su carácter repetitivo y prescriptivo; no es la forma musical o audible en sí con lo que se erige una ilusión de identidad, sino con la práctica de producción y repetición de lo idéntico que facilita la formación de un supuesto único principio de inteligibilidad dado al oído en todo lugar y momento. Tal vez por esto, Rancière asevere que «un mismo concepto [...] puede designar una estructura del obrar político o una del orden policial» (Rancière, *El desacuerdo* 1996, 48). Lo que se trata de decir es que una forma sensible particular *per se* no puede llevar consigo ni el ordenamiento disciplinante, ni el germen de un nuevo entendimiento. Con este respecto, algo que sí se puede decir es que en ciertas épocas existió la primacía de ciertas formas específicas;

la forma sonata en la Europa del XVIII al XIX y la canción de reguetón podrían ser ejemplos de esto, sin embargo, no es posible aseverar, con toda certeza y sin lugar a dudas, que éstas funjan, gracias a sus cualidades musicales, como vías de un disciplinamiento estrictamente policial o un obrar estrictamente emancipatorio. Es decir, ciertas formas audibles han logrado predominancia en diferentes contextos debido a circunstancias que tocan diversos órdenes de la experiencia, dentro de los cuales, las propiedades o el manejo de los elementos musicales, son una parte. Por otro lado, en cuanto que palabra hablada y escuchada, se antoja problemático postular una forma de enunciación que delate una postura alineada a una voluntad conservadora o, por el contrario, un talante divergente.

Entonces, lo que se quiere reafirmar, es de que el *ethos-de-lo-audible* alude siempre a la normalidad de un marco de producción, distribución, recibimiento e incorporación de significados y representaciones cuyos vehículos, necesariamente, poseen una forma material, y que, además, no es esta forma la que disciplina, sino el adiestramiento constante que se produce por escuchar y significar la experiencia sólo a partir de ello. La experiencia cotidiana de lo audible policial como lo mismo indiferenciado y repetido de manera indiscriminada genera en el oído la capacidad de representar para sí sólo aquello que comparte las características y las formas en lo particular con aquello que conforma su experiencia previa. A esta forma de recepción es a lo que se denomina aquí como una escucha policial. Es decir, esta forma de escuchar está caracterizada por el reconocimiento de significados sólo a partir de un número limitado de experiencias suministradas a través del *ethos-de-lo-audible*. En este orden de las cosas, esta escucha se hace apta para reconocer sólo aquello de lo que se puede formar una representación clara e indistinta, en su tiempo y forma, y de la que espera formarse la misma imagen mental unívoca que ya conoce, sin sorpresas y sin novedades. Son la manipulación de los caracteres formales de lo audible y la fuerza de distribución lo que genera un reparto policial de la escucha; así se asignan unos límites, una forma y una capacidad específica al oído. Lo que se trata de decir con esto, es que una escucha policial no radica directamente en unas formas sensibles particulares, sino en una razón práctica y unas capacidades.

En este punto, parece prudente citar a un filósofo cuyas enseñanzas serán de provecho para esta investigación. Leo Strauss, en su ensayo *Persecución y arte de escribir* propone un

nombre para la independencia de pensamiento en sociedades democráticas liberales que denomina «lógica equina». Lo que nos interesa de esta lógica son sus dos principios: primero, «no se puede decir, o no se puede razonablemente decir, “lo que no es”: las mentiras son inconcebibles» (Strauss, Persecución y arte de escribir 2014, 56) y, segundo, «lo que diga un tipo ordinario puede ser mentira, pero que la verdad de lo que diga un hombre responsable y respetable, alguien, por tanto, que ocupe una posición de elevada o exaltada responsabilidad, será moralmente cierta». (Strauss, Persecución y arte de escribir 2014, 57). Pues bien, de acuerdo con Strauss, son precisamente estos dos principios los que «llevan a la conclusión de que la verdad de una afirmación constantemente repetida sin contradicción [...] es absolutamente cierta» (Strauss, Persecución y arte de escribir 2014, 57).

Lo primero nos indica que hay una suposición que dicta que las personas expresan sólo aquello que es razonablemente posible, luego hay otra suposición que dicta que lo que dicen las personas que gozan de una posición distinguida entre la sociedad, tiene que ser verdad. Ahora bien, esto puede funcionar de manera parecida en materia de reparto de lo audible con la diferencia de que, en este caso, aquello que difundiden las señales que supuestamente son verdaderas, son los productos y arreglos del aparato de producción y distribución, el cual o por el cual no se transmite un mensaje que contiene u ostenta la verdad. Lo que se instala como norma en el *sensorium* por medio del *ethos-de-lo-audible*, pues, no es una verdad, sino una forma, un modo, un tiempo y unas cualidades previas a ésta. Así, lo que es repetido sin contradicción ya no es un enunciado, sino las formas del deber ser, hacer y decir. Ahora bien, aunque cronológicamente las premisas de la lógica equina están enunciadas por Strauss en el orden aquí citadas, esta relación puede estar invertida o puede llegar a ser simultánea. Como se ha insinuado en las páginas previas, la voz preminente se sostiene en un *arkhé* y sólo por esta validación genealógica goza de la autoridad y los títulos para poner en circulación señales cuyo sentido pretende ser unívoco. El *ethos-de-lo-audible* presupone tener el título y las propiedades para el uso y la expropiación del espectro audible, la verdad o verosimilitud última de lo que se disemina es lo de menos. Sólo quienes ostentan el *arkhé* podrán expeler mensajes coherentes y, en esta medida, tendrán el derecho de repetirlo sin miedo a encontrar oposición, debate o dialogo.

Este orden es caracterizado por Rancière como un régimen de sondeo de opinión y de la exhibición permanente de lo supuestamente real (Rancière, El desacuerdo 1996, 46) en el mundo contemporáneo. Es decir, puede darse el caso de la existencia de ciertas escuchas a las que les es suficiente funcionar sólo a partir de su condición alienada al estado sinfónico impuesto a través de la radio, el cine, la televisión, los líderes de opinión o los “expertos”. Strauss, por ejemplo, alega que «lo que se llama libertad de pensamiento, en una gran cantidad de casos, [...] consiste en la habilidad para escoger entre dos o más puntos de vista distintos presentados por la pequeña minoría de gente formada por oradores o escritores públicos» (Strauss, Persecución y arte de escribir 2014, 56). Lo que se trata de decir es que la manipulación, la administración y la diseminación de las señales en tanto que, por ejemplo, “bellas”, “deseables”, “cómicamente”, “agradables” o “comunes”, es lo que poco a poco fija la capacidad de escuchar. La escucha es determinada por un *ethos*-auditivo que especifica el sentido asignable, el sentido de lo sentido con el que se modela el *sensorium* de un *demos*; el sentido probable de las señales, elocuciones y emisiones. De este modo, el *ethos*-de-lo-audible produce una manera especular e indiferenciada de representarse para sí y para los demás, de manera absoluta y unívoca, la diversidad que es el mundo en su dimensión audible. El oído queda limitado y sólo reconoce o puede representarse aquello que es idéntico a lo que se le ha suministrado previamente, aquello que le ha salido al encuentro en el espacio público o privado, por medio de la televisión, la radio, el cine o el videojuego, y que está al oído gracias a aparatos móviles o fijos con o sin conexión a redes sociales remotas y virtuales.

Finalmente, se desea hacer énfasis en que la lógica de producción y distribución trata de no dejar espacio para la confrontación, el diálogo o el contrapunto, y es en este sentido que lo suministrado parece, más allá de no ofrecer espacio ni tiempo para la controversia, ser absoluto. Las ilusiones de consonancia, absoluta certeza y verdad son, prácticamente, el despliegue constante de una fuerza monologante. En este sentido, la consecuencia de la formación de un oído policial o, mejor dicho, lo que caracteriza una escucha policial es la normalización y la ilusión de naturalidad que la relación entre producción-distribución y una capacidad auditiva-intelectiva se forma. La lógica equina ayuda a entender el poder del aparato monologante en la medida en que el oído policial se forma gracias a la insistencia de una señal

única que, al no encontrar punto de contradicción, es asumida como la forma adecuada y legítima portadora de todo lo que tiene o puede llegar a tener lugar en el sentido. Lo que se trata de decir es que la facción disciplinada de una *aisthesis* de lo audible es el producto de un proceso de homologación apenas sostenido no por el hecho de esforzarse en escuchar, entender y acoger las voces de los demás, sino por el hábito y la costumbre de hacer coincidir la realidad percibida con una colección finita de significados preasignados y validados a la fuerza por la el aparato de producción y distribución del *ethos*-de-lo-audible.

Como se ha mencionado, en esta investigación se hace uso de ejemplos cinematográficos en los que se asiste a eventos y acciones disruptivas propiciadas por la interrupción del presupuesto de concordancias auditivo-policiales, acontecimientos que traen consigo la inauguración de un espacio-tiempo de discordia del que, en el mejor de los casos, surgirá una nueva distribución del ser, hacer y decir. Estos ejemplos pretenden localizar en situaciones singulares algunos de los conceptos vertidos hasta el momento.

Entonces, para dar sonido y corporeidad a la escucha policial, a continuación, se postula el filme *Canoa*.³⁸ Éste es un filme de ficción realizado por el director mexicano Felipe Cazals y está basado en los acontecimientos suscitados el 14 de septiembre de 1968 en la comunidad agraria de San Miguel Canoa en el estado de Puebla, México. Los hechos reales son que «una turba azuzada por el párroco local atacó hasta el grado de linchamiento a un pequeño grupo de [...] trabajadores de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla» (Comisión Nacional de los Derechos Humanos 2021). Se considera que esta obra cinematográfica es idónea para ejemplificar la puesta en marcha del *ethos*-de-lo-audible debido al contexto sociocultural en el que se desarrollan los hechos: una comunidad rural analfabeta en donde el dominio de los medios de comunicación auditiva: el púlpito, una “radio” comunitaria y el teléfono, son controlados por el párroco del pueblo. Máxime, este personaje administra, más allá de los asuntos del templo, el *aerarium* y los servicios públicos —infraestructura pública, electricidad, agua y teléfono—, además asigna los puestos administrativos, así como a representantes y autoridades de elección popular. En este caldo de cultivo, el filme narra el linchamiento de los cinco jóvenes y dos pobladores a manos de la grey de San Miguel Canoa. Lo que se desea hacer

³⁸ Felipe Cazals. 1976. *Canoa*. México. CONACINE.

escuchar es la maquinación y operación de un sistema de alienación auditiva e intelectual puesta en marcha por una voluntad monologante.

A través de los hechos audibles que se suscitan en el filme se puede dar auralidad y corporeidad a la *ethos-de-lo-audible* y la escucha policial. Aquí, la maquinación del *ethos-de-lo-audible* opera mediante la producción y propagación del monólogo del párroco, la repetición de estas palabras por parte de los miembros preeminentes de la comunidad, así como por la difusión de éstas a través de los aparatos a disposición del sacerdote.

El cura dicta su sinfónisis en dos etapas. La primera consiste en una serie de mensajes de odio, temor y terror producidos y distribuidos desde la sede de los ordenamientos religiosos, morales, cívicos y económicos de la comunidad: la parroquia; pronunciados por el miembro más prominente del lugar: el párroco. La segunda consiste en el asimiento sensible sobre el que recae la formulación del monólogo oficial: los linchados. Como se puede estimar, estas etapas no son necesariamente consecutivas en el tiempo, sino que son procesos que a veces son simultáneos y otras, intermitentes.

La escucha policial está encarnada en la obediencia abyecta y servil de la grey de Canoa con respecto de los ordenamientos del cura. El disciplinamiento de la escucha de los pobladores se hace audible por medio de la asimilación de ideas y significados tales como, por ejemplo, “enemigos de dios y de san Miguel arcángel”, “comunistas”, “estudiantes” o “ateos”. Estas identidades son instaladas en los oídos-cabeza de los legos mediante la maquinación del *ethos-de-lo-audible*, sin embargo, carecerán de consistencia experiencial hasta su encarnación, es decir, el cierre del círculo sinfónico instalado por el cura será el linchamiento.

Durante los primeros minutos del filme, a modo de falso documental, un narrador y un poblador presentan las condiciones geográficas, sociales, políticas y económicas del lugar.³⁹ Canoa es un asentamiento al pie de la montaña La Malinche, Malintzin o Matlalcuéyatl. Más allá de la pobreza generalizada en la que viven los pobladores, se destaca el estado de sedición que impera en el lugar debido a los abusos del párroco. Finalmente, se presenta a algunos

³⁹ Ejemplo 1: el lector puede seguir la siguiente liga para acceder al archivo fonográfico digitalizado que acompaña este documento: <https://soundcloud.com/alejordanguitar/sets/estetica-politica-de-la?si=e4dcab950be64169959ded4879448b36&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing>.

pobladores: unos a favor del liderazgo y otros inconformes con respecto de la violencia, corrupción y manipulación ejercida por el cura.

Más adelante, el religioso prepara el terreno simbólico. Mientras come, ante su cocinera y el resto de la servidumbre, inicia con sus presagios:⁴⁰

Ateos, enemigos de dios y de nuestra santa madre iglesia. [...] Hay que estar alertas. Como lo he venido repitiendo: van a venir a buscarme. Todas esas calumnias, todas esas difamaciones. Esos escritos al obispo y *hasta'l* papa. Sus enemigos escribiéndole para difamar a uno de sus más fieles ciervos. [...] Saben que si yo no estoy aquí se van a quedar con el pueblo. Todo empezó cuando llegaron esos del CCI. Ellos alborotaron, dividieron al pueblo. Ellos son los que incitan a los que no quieren pagar. [...] El día que los corrimos debimos ser más enérgicos. Dios nos da derecho para defenderlo de sus enemigos [...]. Debimos ser más enérgicos para que no vuelvan por aquí, para que se acaben las calumnias. [...] Desagradecidos, después de todo lo que hecho por el pueblo. Son enemigos de dios, de la iglesia, son herejes, pero también son enemigos de este pueblo, de su progreso, de todo lo que hemos hecho estos años (Cazals 1976).

En principio, los oráculos del sacerdote tienen la finalidad de alinear al pueblo con el frente político-eclesiástico-caciquil en contra de algunos pobladores disidentes, quienes se han organizado como partido político en su contra. La idea que se trata de desenredar es que el linchamiento narrado en el filme es una reacción disciplinar que funciona como la descarga óptica de una serie de ordenamientos aurales simbólicos asimilados por la grey. En esta medida, los presagios acerca del advenimiento de los “enemigos de dios y del pueblo” se cerrarán con el advenimiento de unos cuerpos sobre los que se descargarán todos estos atributos.

El monólogo que llevará la tensión y el malestar en la comunidad a su punto de quiebre es uno de los sermones dominicales. Frente a la feligresía, detrás del micrófono, el sacerdote profetiza la llegada de “universitarios” y “comunistas” que tomarán por asalto al pueblo —en la pantalla se lee «8 de septiembre» (unos días antes del arribo de los trabajadores)—, dice:⁴¹

⁴⁰ Ejemplo 2.

⁴¹ Ejemplo 3.

«Por eso el señor quiere prevenir a los más humildes y queridos de sus hijos [interferencia y retroalimentación en el sistema de sonido], quiere guiarlos; el demonio anda suelto. [La interferencia se intensifica y toma todo el espectro audible del templo; un técnico detrás del sacerdote ajusta el equipo de sonido. El cura golpea el micrófono para comprobar su función]. [...] Está en todas partes, hasta en los servidores del señor: los sacerdotes que han escrito un documento dictado por la mano del Demonio, aún en Roma. Son los nuevos Judas [...] que ven con agrado cómo ya se levantaron los comunistas que incendian camiones, destruyen comercios, ultrajan a la gente. Ya pusieron una bandera roja como el infierno, negra como el pecado. Se la pusieron a las autoridades. [...] ¡La pusieron en la catedral! Pero no sólo están en México, están en Puebla y pronto estarán aquí. Hace unos días algunos de ustedes se vinieron a quejar que llegaron unos estudiantes; fueron recibidos por algunos de nuestros hermanos. Como les digo: el demonio está en todas partes, en todos los que viven en el pecado, en los que no vienen a misa, en los que están unidos a esos grupos enemigos de dios. Vinieron a ver si el terreno era fértil para plantar su semilla. Ahora ya no vendrán sólo a ver, ¡vienen a matarme para poder poner su bandera! ¡¡Vienen a quemar al príncipe san Miguel!! ¡¡Y cuando ya nadie, nadie los proteja se van a llevar los animales, se van a llevar a sus hijos para ser los servidores del diablo! ¡Bestias de lujuria y del pecado!! Debemos estar preparados. ¡Debemos estar listos! ¡¡Debemos estar con dios y él estará con nosotros!!» (Cazals 1976).

La grey dirige sus oídos a la única voz que se esparce en todo el recinto y la única de entre todos esos cuerpos sordos. A lo largo del filme, estas palabras son repetidas, a la letra, por la gente del pueblo, de boca en boca.⁴² Estos mensajes de odio y miedo se cuelan en las conversaciones afuera de la iglesia, en la cantina, en las tiendas, entre las personas que platican en la calle y al interior de los hogares. Con este monólogo y sus repeticiones, lo que se forma es el estado sinfónico. Es la univocidad del campo de audición en persona, pero, aún más importante, la homologación de la escucha de la comunidad.

⁴² Ejemplo 4.



El sacerdote se dirige a la grey. *Canoa*, Felipe Cazals, 1976.

La *sinfonía* se lleva a cabo a través de la repetición indiscriminada del discurso del cura a través de, al menos, tres frentes. Primero, desde el púlpito y el altar, el padre comunica a la feligresía y a los líderes de sus congregaciones lo que estos deben hacer, pensar y decir en materia de cívica y moral. Desde allí difunde mensajes de odio y aversión por las partes sediciosas que se han consolidado en el pueblo, pero también se dedica a producir y diseminar la idea de un enemigo público ideal. Desde su posición como líder espiritual, moral y político, este personaje se dedica durante más de la mitad del filme a la construcción de este enemigo. Todo por la fuerza de su palabra hablada.

El segundo frente consiste en un sistema de “radio” comunitaria. Éste consiste en un equipo cableado centralizado de aparatos de reproducción de cintas y discos, micrófonos, amplificadores y altavoces montados sobre altos postes distribuidos por todo el pueblo. Por medio de esta red, los miembros de las congregaciones, caciques y comerciantes se encargan de difundir los nombres y los asuntos con relación a la conducta moral o cívica de los pobladores que no se someten a los abusos del padre y sus allegados; asimismo se encargan enlistar a los morosos y detractores políticos.⁴³ Además, previo pago de veinticinco centavos, los pobladores

⁴³ Ejemplo 5.

ventilan sus querellas privadas y dedican canciones y mensajes de odio con la finalidad de hostigar de manera pública a otros cohabitantes.

El tercer frente de ordenamiento está conformado por el círculo más cercano del sacerdote, al cual instruye en reuniones secretas. Entre los escogidos se pueden contar a los dueños de los sistemas de transporte público de carga y de pasajeros, terratenientes, caciques, amas de casa, espías y otros comerciantes que, a su vez, disciplinan y condicionan a sus trabajadores, peones y a miembros de sus respectivas familias.

El disciplinamiento consiste en erigir en enemigos públicos a los enemigos privados de la élite del pueblo;⁴⁴ el religioso logra poner en marcha su versión particular de un régimen teológico-político enmascarado en el discurso de las vísperas de una guerra santa. El énfasis de esta imagen sonora debe recaer en que, precisamente, no es una imagen, sino un cuerpo de ordenamientos abstractos auditivos: “unos comunistas”, “unos bandidos”, “unos ladrones”, “unos ateos”, “unos que ya se metieron con las mujeres”, “unos que se van a robar la religión”, etc. La única corporeidad de estos ordenamientos es la tangencia de estas palabras en los oídos de quienes las escuchan y las repiten con la boca, así como aquella en quienes las repiten para sí mismos como una condición de su existencia sensible misma. El grado de disciplinamiento de la grey es radical, los ordenamientos del párroco trascienden del orden de lo imaginario, conceptual y virtual hacia la identificación de estos con respecto de la realidad percibida. Y es que la gente de verdad cree que los enemigos de dios y de la iglesia vienen a derrocar al santo y a abolir la religión católica; la grey alega que unos “estudiantes-comunistas-universitarios les van a robar la religión” y que “van a quemar al príncipe san Miguel”, al príncipe, no al ídolo de cerámica policromada. Se trata de subrayar que el pueblo no alcanza a registrar que el discurso de odio y terror del cura, los terratenientes y caciques está sobrepuesto a un interés privado a costa de los pobladores más ingenuos.

La relevancia del analfabetismo en el pueblo radica en la facilidad con la que el disciplinamiento auditivo policial se abre paso. Esto se infiere a partir del hecho de que, por un lado, nadie en el pueblo puede leer en periódicos, libros o revistas opiniones diversas acerca de la actualidad social y política del México de aquellos años y, por otro, nunca nadie ve en el

⁴⁴ Ejemplo 6.

pueblo signos o señas de los vaticinios del párroco, por ejemplo, banderas rojinegras izadas, miembros del partido comunista, universitarios o miembros del partido político opositor tomando por asalto la propiedad pública o privada. Todo el terror y la desconfianza que el sacerdote siembra en su rebaño están fundados en la preeminencia de su voz y su monólogo. Así, este personaje genera un estado sinfónico que abarca lo que se debe ser, hacer y decir con respecto de los asuntos no sólo religiosos, sino morales y cívicos con el fin inhibir cualquier conducta disidente.

La expresión radical del disciplinamiento auditivo-intelectivo de la grey en *Canoa* es el linchamiento de los cinco jóvenes y los dos pobladores debido a que son identificados como “estudiantes universitarios, enemigos del progreso, de dios, del santo patrono y del párroco del pueblo”. Los jóvenes salen de la ciudad de Puebla un viernes por la tarde a bordo de un camión de pasajeros con destino al pequeño poblado, de donde partirían a pie hacia el volcán. Durante el trayecto entonan una porra a la universidad y continúan cantando canciones populares; esto provoca molestia en uno de los pasajeros y llama la atención del chofer, quien, de hecho, es habitante de Canoa y luego de llegar al pueblo da a su patrón y a otros la “noticia” de que ha traído desde Puebla a un grupo de “universitarios alborotadores”.⁴⁵

Cuando Julián (Roberto Sosa), Roberto (Jaime Garza), Miguel (Carlos Chávez), Jesús (Gerardo Vigil) y Ramón (Arturo Alegre) llegan a Canoa se ven en la necesidad de buscar refugio debido a la intensa lluvia. Ramón y Julián piden posada en la parroquia, pero el cura se las niega. Mientras, los otros preguntan a los lugareños por un hotel, pero sus peticiones son respondidas con amenazas de muerte. Decepcionados, todos se dirigen a una lonchería en la que, por casualidad, conocen a Pedro García (Rodrigo Puebla). Éste les ofrece pasar a saludar a su hermano, Lucas (Ernesto Gómez Cruz), antes de llevarlos a una casa donde podrían pasar la noche. Los trabajadores aceptan, todos salen del lugar y llegan sin contratiempo a casa de Lucas.⁴⁶

Mientras esto sucede, la noticia falsa acerca de que han llegado al pueblo unos universitarios alborotadores desde Puebla se esparce rápidamente por todo el pueblo. De boca

⁴⁵ Ejemplo 7.

⁴⁶ Ejemplo 8.

en boca, los habitantes repiten, como en “teléfono descompuesto”, primero, que “llegaron unos estudiantes”; luego, otros dicen que “llegaron unos comunistas”; más tarde unos alertan a otros acerca de que “unos alborotadores traen banderas rojinegras” y que “las van a poner en la iglesia”; luego, otros dicen que “han llegado unos sujetos a robar la religión del pueblo”; en otro momento unos dicen que “andan unos allí que ya se metieron con las mujeres”. En fin, la heterogeneidad de las corporeizaciones que pueden cobrar mandatos de identidad tales como los de «enemigos de dios», «enemigos de san Miguel», «enemigos del progreso», «comunistas», «universitarios», etc. pueden ser interminables.

Mientras tanto, Andreyra (Adriana Rojo), cocinera del párroco y congregante, y los caciques del pueblo están reunidos en una tienda de abarrotes.⁴⁷ Allí, se dice que Lucas García ha dado asilo a “unos vatos de la universidad que venían alborotando”. En ese momento, esta élite decide aprovechar la situación. Allí ya se comenta que Lucas García ha dado asilo a “unos vatos de la universidad que venían alborotando”. Finalmente, entre ellos acuerdan que “le va a tocar” a los de la universidad y que Lucas “se va a acordar de su CCI, sus embargos y sus chingaderas”, que esta vez “no se va a escapar”. En ese momento los caciques ordenan informar al cura, pero se les recuerda que éste se encuentra al tanto de todo, y ordenan a Andreyra que avise a la gente para que se alisten. La estrategia de los caciques y del cura es conducir al pueblo al linchamiento de los cinco excursionistas en su calidad de enemigos de dios, de la iglesia y del pueblo y, de paso, escarmentar a Lucas en su calidad de miembro del partido político opositor Central Campesina Independiente (CCI) y miembro disidente de la comunidad.

Se debe mencionar que Lucas se ha hecho enemigo de la élite del pueblo porque ha desobedecido abiertamente las órdenes del cura, ha participado activamente en la conformación de la fuerza política opositora y ha recibido en su casa en diversas ocasiones a alumnos de leyes, quienes han orientado y dado asesorías jurídicas a miembros de la comunidad. Todas estas actividades han dejado constancia en las formas de la desobediencia civil, cartas con quejas al ayuntamiento, al papa y la consolidación de una facción política disidente. Asimismo, en una de las secuencias, Lucas comenta que ya en una ocasión el párroco organizó al pueblo para linchar al hijo de un miembro del partido opositor.

⁴⁷ Ejemplo 9.

Ya en casa de Lucas, éste describe a los jóvenes el *modus operandi* del cura para la instauración y el mantenimiento del orden civil, económico y moral impuesto por el cura y los caiques,⁴⁸ les dice:



Altavoces en palo. *Canoa*, Felipe Cazals, 1976.

De bien. Le hacen mal al pueblo los aparatos de sonido. Aquí le decimos así. [...] Un aparato con tres trompetas que está allí en un palo. ¡Hay un chingo por todas partes! Ahí las ha de ver [...]. ¡Mentan! Se burlan de los que no pagan [...]. El padre trae por el culo al pueblo, lo trae de susto. Y las cornetas dicen que éste no ha pagado. Que vendamos los burros y los cochinitos para pagar [...] diezmo, primicia y dominica [...]. No más piden, así. Y como llevan acuerdo con la autoridad de todo. [Truenos]. Sí, mire. Quesque nos embargan los arados y los animalitos. Y luego va y nos menta en las trompetas que nos vamos a ir al infierno con Juárez [...] (Cazals 1976).

Por su parte, Andreya pone en marcha la máquina ética-auditiva del cura: se escucha el tañido de las campanas, a través altavoces portátiles pobladores incitan al terror diciendo que ha llegado el asalto satánico-comunista-estudiantil que tato se había esperado y Andreya vocifera

⁴⁸ Ejemplo 10.

a través de la “radio”:⁴⁹ «¡Ya llegaron los bandidos al pueblo!» (Cazals 1976). Se debe acentuar que Andreya realmente grita, llora, da a cada enunciado una entonación adecuada para esparcir el pánico. «¡Vecinos y gente, *miren*, ya vienen! ¡Ya están cerca! [jadea] ¡Casa por casa! ¡Ya están sacando cosas y animales! ¡Vengan todos, júntense en la plaza!» (Cazals 1976). Se hace énfasis en el verbo y su conjugación “miren”, pues, efectivamente, nadie ha visto ni verá nada semejante. Ahora bien, no se trata de la fuerza y el alcance de las palabras. El estímulo “miren” no tendría ningún sentido sin el vaticinio que lo sostiene: los oráculos proferidos por el sacerdote durante sus sermones acerca de que muy pronto vendrán a buscarlo estudiantes-comunistas-ateos y tomarán por asalto al pueblo y su santo. Ese ha sido el día marcado en el que el arcángel san Miguel necesita de una turba para expeler a los malignos. Andreya sigue, si el guion cinematográfico fuera como la partitura, en este punto, el matiz subinscripto por el autor sería *rabiosamente* o *virulentamente*:

¡Miren, gente, levántense! ¡Ya vinieron los estudiantes que venimos diciendo! ¡Ya van a poner una bandera roja-negra en la iglesia! ¡¡Ya nos van a robar nuestra religión!! [...] ¡No queremos, pero nos van a quitar dios y nuestro príncipe! ¡San Miguel nos protege! [...] ¡Llegó el momento! ¡Llegaron los comunistas! ¡Nadie debe dormir! ¡dios y san Miguel nos necesitan! (Cazals 1976).

Para cuando termina la convocatoria, la grey se ha reunido en torno a la iglesia; resuenan la turba, el campanario y disparos de arma de fuego. La muchedumbre avanza hacia casa de Lucas.⁵⁰ Allí, los excursionistas escuchan el tumulto, pero no han advertido que se dirigía hacia ellos hasta que, por su ruido, se hace inminente y ha rodeado la vivienda. La vanguardia tira piedras y derriba la puerta de la casa. Lucas trata de contener a la muchedumbre, pero un poblador lo noquea, otro lo hiere en el cuello con un machete y otro le propina el tiro de gracia. El linchamiento ha iniciado. Los pobladores repiten las palabras del cura: que los “vienen a robar”, “a quemar al príncipe san Miguel”, “a robarles la religión”, etc. Alguien blande un hacha justo en la columna de Ramón, quien cae muerto. Un grupo de mujeres arrastra fuera de la casa

⁴⁹ Ejemplo 11.

⁵⁰ Ejemplo 12.

a un amigo de Pedro y habitante de Canoa (Baltazar Oviedo), éste ya se encuentra inconsciente, pero igual es tundido a palos: «¡Desgraciado, comunista!» (Cazals 1976). Los golpes que estas mujeres blanden sobre ese cuerpo ya no tienen una re-sonancia, ha sido despojado de la posibilidad de interpelarlas; apenas se escucha secamente la carne exánime que yace frente a ellas. No hay una llamada ni una respuesta, los improperios de las mujeres no apuntan a la interpelación ni a la comunicación, lo que media su experiencia con ese cuerpo son los ordenamientos policiales descargados sobre su carne. Allí, ni siquiera suenan ellas, no tienen voz puesto que sus bocas sólo pueden repetir lo que el cura les ha venido instruyendo.

La turba marcha de vuelta a la parroquia. Un primer grupo lleva a rastras a Julián y a Roberto, a quien golpean con el machete, éste ya no puede ni quejarse. Un segundo grupo arrastra a Jesús y a Miguel, el segundo es ejecutado con tiro de gracia. La grey pasa por encima de su cuerpo, pero un poblador se queda trabado dando palos a lo que yace allí tendido en el lodo.⁵¹ La escena se repite: no hay nadie allí, ese individuo renuncia al uso de sus facultades auditivas-intelectivas, pues no se da cuenta de que golpea un cuerpo sordo. El lego blande el palo en movimiento perpetuo: uno, otro, otro, otro... la escena se hace larga.

Los que quedan vivos son llevados hasta el frente del templo e interrogados:⁵² «¡Dónde están las armas, la propaganda? ¡Dónde están las banderas?» (Cazals 1976). Julián no puede responder a la turba como ésta lo espera, sólo puede decir que es un trabajador y pedir clemencia. Ante esto, los legos balbucean: «¡Dónde está la camioneta? ¡Cuándo vienen más comunistas? ¡Se querían llevar los animales!» «Comieron y bebieron y no pagaron» (Cazals 1976).

Desde su llegada al pueblo, los excursionistas, en sus interacciones con la gente, habían explicado en varias ocasiones que ellos eran trabajadores o que venían de la universidad y que sólo estaban allí de paso. Aun cuando la turba llegó a casa de Lucas, éste y los excursionistas explicaron su condición: «¡No es lo que dicen! ¡Son empleados, trabajadores! [...] ¡Que venga la autoridad! ¡Son obreros [...]! ¡Les han engañado! [...] Venimos a subir a La Malinche» (Cazals 1976); sin embargo, la grey no puede registrar sus elocuciones; sus capacidades auditivas están

⁵¹ Ejemplo 13.

⁵² Ejemplo 14.

completamente temperadas, dirigidas, disciplinadas y fijadas. Luego, cuando Julián clama piedad a todo pulmón, los que le castigan siguen sin poder dar cuenta de lo que éste dice; Julián habla, se explica, quiere que sus palabras signifiquen algo, pero quienes lo someten no tiene capacidad de escucharlo. Los trabajadores y Lucas tratan de interrumpir el consenso, tratan de interrumpir la lógica policial del enemigo ideal que su presencia está encarnando. Incluso un poblador entra en la casa y trata de detener el linchamiento alegando que se los llevará a la cárcel para que los castiguen, pero la turba se opone para poder cumplir los designios de su líder espiritual.

Finalmente, luego de varias horas de tortura, llega un cuerpo de policías al pueblo, detienen el linchamiento y se ordena la atención médica de los sobrevivientes.

Lo que estos hechos confirman es que los legos son incapaces de escuchar razones singulares, son incapaces de hospedar a quienes no comparten el código de habla preeminente y administrado por el cura. Los legos tienen una escucha tan dirigida y disciplinada que no pueden reconocer las voces de otros quienes se presentan incluso sin intenciones sediciosas. La gente de Canoa sólo puede vivir y tener una experiencia del mundo a través de lo que el párroco les enseña y les hace pensar y decir cada domingo o a través de sus congregaciones, los caciques y las madres y padres de familia devotos.

De acuerdo con lo anterior, se pueden describir como productos del *ethos-de-lo-audible* las ideas de odio y las noticias falsas difundidas por el cura desde el templo y sus prótesis de difusión sonora. Se podrían considerar como productos de alienación policial auditiva en la medida en que invocan un modelo unívoco de pertenencia comunitaria, es decir, establecen condiciones *sine qua non* se puede tener parte o no de la vida de la comunidad; aunque, de acuerdo con lo descrito en el filme, lo que se lleva a cabo es un ejercicio de inmunización que el pueblo mismo ejecuta en nombre de un dios y un enemigo al que no conocen. La sedición política y cívica sirve como pretexto para tratar a los disidentes como una parte externa al pueblo. El cura hace excluir la parte de los que se están haciendo contar entre las partes de la comunidad; Lucas y compañía son aquellos que, precisamente, se hacen sentir y contar por medio de la desobediencia y la organización cívica.

El sentido desde el cual reacciona la masa corresponde, entonces, al ordenamiento teológico-policial con el que ha sido disciplinada, sin embargo, si se analiza la situación tomando en cuenta los dividendos y las consecuencias que acarrearán estos hechos, la grey de Canoa se degrada a la condición de herramientas en la medida que, de verdad, creen que están linchando a ladrones, saqueadores, comunistas y ateos, cuando, en realidad, están aplanando el terreno cívico y político local, y están reafirmando el modo de reparto de los bienes simbólicos, materiales e inmobiliarios del pueblo. Para la élite del pueblo, la operación ha sido sencilla: sembrar el terror en el pueblo por medio de los aparatos del *ethos*-de-lo-audible: el púlpito, los sistemas de difusión sonora y el adoctrinamiento de miembros “distinguidos” de la comunidad o aquellos con poder de ejercer coerción sobre otros; así como alentar la diseminación de los mensajes y las ideas por medio de la habladuría entre los pobladores para, llegado el momento, en el nombre de la iglesia y de dios, erradicar a los miembros corrompidos del grupo y evitar la llegada de nuevos agentes hostiles. Se debe a la maquinación y disciplinamiento auditivo que el pueblo de verdad cree que uno de estos días uno o varios grupos de impíos tomarán por asalto San Miguel Canoa; esta gente de verdad cree que esos seres tomarán posesión del pueblo, de su templo y, sobre todo, derrocarán y matarán al santo patrono. La situación es que la llegada de los cinco trabajadores encarna perfectamente las ideas del enemigo público que los legos tienen impresos en la cabeza-oídos. Por eso también linchan a dos pobladores. Porque, aunque sean conocidos por todos, no comparten los modos preeminentes del ser, hacer y decir.

Ahora bien, se debe acentuar que el linchamiento a manos de la grey no es un acto político, sino disciplinario. La actividad política en Canoa es la de Lucas y el resto de la disidencia. Lo que sucede a los trabajadores es una obediente reacción en contra de la sedición que el párroco había venido rastreando.

El cierre del régimen de significación teológico-político del cura culmina en el canto de un poblador⁵³. Éste canta y baila frente a los cuerpos mutilados: «¡cristianismo sí, comunismo no!⁵⁴» (Cazals 1976). Es una verdadera fiesta, el pueblo ha reconocido a tiempo al enemigo y lo ha hecho pagar por su falta de piedad. Se debe recordar que el pueblo está linchando al

⁵³ Ejemplo 15.

⁵⁴ Vid. Pacheco, María Martha. «Cristianismo sí, Comunismo no! Anticomunismo eclesiástico En México.» *Estudios De Historia Moderna Y Contemporánea De México* 24.24 (2002).

enemigo teológico-político que tenía clavado en las orejas: le ha salido al encuentro y lo ha hecho comparecer de manera sublime. Este hecho validaría los vaticinios y ayudaría a reafirmar el liderazgo religioso del sacerdote ante el pueblo y su liderazgo político y social ante autoridades y los miembros de la élite del lugar. Es decir, más allá de la procedencia, origen o intenciones de un grupo de jóvenes extraños, lo que se hace efectivo con la reacción violenta de la masa es la corporeización de un enemigo público, hasta entonces, virtual.

Con estos antecedentes, al párroco y los caciques no les cuesta mucho trabajo poner a la muchedumbre en contra de los cinco jóvenes que buscan asilo. Al malestar que el vulgo portaba consigo en sus oídos se le ha asignado un grupo de cuerpos, los que sean, y se ha buscado en ellos la verdad prometida: ¡Un grupo de impíos tomarán por asalto al pueblo, su iglesia y su santo! El cura y los caciques hacen que la comunidad extirpe de sí misma tanto al detractor del régimen político y económico como a los posibles portavoces de un modo diferente de pensar y de organizar la vida en comunidad. La élite de Canoa ha manejado bien la situación, pues sin ensuciarse las manos, propinar un solo golpe o descargar una sola bala, ha erradicado a posibles detractores políticos, ha escarmentado a los miembros del partido político opositor y ha reafirmado su posición privilegiada.

Lo que sucede durante el linchamiento es la comparecencia de un enemigo, encarnado en cinco jóvenes desconocidos y dos pobladores, que circulaba en la habladuría de la vida cotidiana y había alienado a cada cavidad auricular de un grupo sistemáticamente disciplinado. La turba ha traído desde sus oídos ante sí al enemigo que ha portado consigo y le ha blandido un hacha, un machete o plomo porque, aunque el enemigo fuera aural-virtual, el malestar que éste representaba y anticipaba era real. La élite del pueblo ha blandido una herramienta inquisidora: la masa violenta y balbuceante que ha perdido toda dimensión humana, prueba de ello es que, pudiendo oír y sentirse llamados por la voz de los que tienen enfrente, no tienen la capacidad de escucha ni de dar registro ni de portar consigo a cualquiera que venga desde afuera de su limitado sistema de coincidencias entre estímulos y respuestas. La grey se ha objetivado en una herramienta que trata de arrancar a palos, a rastras, a puños, a machetazos, a hachazos y a tiros una confesión imposible, la de que los trabajadores que van de excursión

son estudiantes, comunistas, herejes, ladrones de ganado, tratantes de niños y mujeres que pretenden izar banderas rojinegras en la parroquia y asesinar al príncipe san Miguel.

En el caso de *Canoa*, el accionar político es una respuesta articulada de los segmentos de pobladores que disienten con respecto de la distribución material y simbólica del párroco. Esta movilización es, precisamente la puesta en marcha de lo *kratos*. Esta es la situación de Lucas y los del partido: ellos saben su lengua y se comunican con los estudiantes de derecho para informarse, pero también para poner en tela de juicio el dictado del cura y la élite del pueblo. El CCI y los desobedientes son el suplemento, son la parte que se niega a ceder su condición de igualdad ante intereses privados. La emancipación auditiva en cuanto que dislocación entre lo sentido y su sentido está encarnada en Lucas, en quien escucha de manera indisciplinada. Los ordenamientos oficiales re-suenan de manera disonante en él y entonces brota su voz anómala que llama a la desobediencia y a la organización. Este sujeto-*tympanon* escucha al cura, pero también a los miembros de su partido, a los otros pobladores y a los estudiantes de derecho que los ayudan. Las voces de Lucas y del CCI cobran la corporalidad de una sedición política comunitaria que excede el margen de experiencias censadas debido a la fuerza de sus acciones y las resonancias fonadas con las que su sentir es transmitido a los otros.

1.6 La escucha emancipada

Se debe destacar que el hecho de que exista un aparato que produce y suministra formas audibles y que con eso produce maneras de entender y experimentar la faceta sonora del mundo, no hace la regla de que todo lo que circule en el *sensorium* atienda necesaria o directamente a este régimen. No se trata de que la totalidad de las emisiones estén homologadas, es decir, el aparato policial no tiene el alcance ni la capacidad para censar o reprimir todas éstas y aún menos se podría decir que, más allá de las señales, el ordenamiento policial sea capaz de alienar cada par de oídos en términos absolutos; aunque, efectivamente, se podría dar el caso, como el que se narra en *Canoa*, de que un oído lo suficientemente disciplinado llegue a ser incapaz de operar por fuera del principio que le dicta una conducta reactiva con respecto de esta estrecha y voraz red de distribución de formas de ser, hacer y decir. De esta manera, de existir formas audibles divergentes circulando en el *sensorium*, como de hecho las hay, esta clase de escucha sería incapaz, al menos en una primera instancia, de

hospedarlas, de otorgarles un lugar en su ámbito de sentido o significaciones. Así, estas anomalías, por mejor articuladas y potentes que puedan ser, se recibirán como ruido o incoherencias para una escucha policial. Como se ha descrito, una de las consecuencias es que esta escucha ya no puede resonar simpáticamente ante lo que no sea idéntico al modelo preeminente; en sentido opuesto, una escucha disciplinada renuncia a sus capacidades físicas-intelectivas para poder re-sonar de manera disorde ante los productos del régimen ético de producción. En un sentido metafórico, se podría decir que el oído se va endureciendo conforme se encuentra con el *ethos*-de-lo-audible y asume a este *ethos* como la norma, pero el endurecimiento no es como tal del oído físico, sino de la capacidad misma de comprensión; lo que se hace rígido es el entendimiento.

Una de las distinciones que se pueden hacer gracias a la eficacia de una escucha policial, es la que Rancière localiza en la partición aristotélica entre la comprensión y la posesión del lenguaje. Para Aristóteles, nos dice este filósofo, «el esclavo es quien participa en la comunidad del lenguaje sólo en la forma de la comprensión [...], no de la posesión [...]» (Rancière, El desacuerdo 1996, 32). Una de las consecuencias de esta distinción recae en el uso de la lengua, particularmente en la conformación del espacio de significación en la medida que trata de anular o silenciar cualquier *phoné* [φωνή]⁵⁵ que no esté prevista en la cuenta de los que forman parte o a aquellos a quienes no se les reconoce la capacidad de discurso al interior de un régimen de elocución y significación. Desde la lectura aristotélica, efectivamente, la posesión de la lengua es la determinación de lo decible, sin embargo, lo que aquí se propone, más allá del uso limitado de la voz en forma de discurso, es que en la escucha es donde radica la condición última de ruido o palabra, de lo sinsentido y lo inteligible. Lo que se busca, pues, es estimular la conciencia de que, primero, la escucha y no la lengua por sí sola es el lugar del acogimiento y la reapropiación de los asuntos de la ciudad y, segundo, que la lengua es sólo una de tantas formas audibles en las que una *phoné* articula cualquiera de sus emisiones. Eso que intenta erigirse como el fundamento legítimo de la distinción de ruido y discurso no es más que el juego de correspondencias del régimen ético-audible de producción de significado. De esta

⁵⁵ *Phoné* [φωνή -έω] significa sonido, tono, propiamente el sonido de la voz humana o animal con pulmones y garganta. Habla, discurso, voz, declaración. El sonido que hace cada animal. Cualquier sonido articulado. Facultad del habla; locución; informar, comunicar; rumor.

manera, cuando el autor dice que existen «aquellos de quienes hay un *logos* [...] y aquellos de quienes no hay un *logos*, quienes hablan verdaderamente y aquellos cuya voz, para expresar placer y pena, sólo imita la voz articulada» (Rancière, *El desacuerdo* 1996, 36), lo que se puede entender, entonces, es que esta partición entre animales rumiantes y personas no radica en quien de hecho expone cualquier cantidad de emisiones, sino en la escucha que clasifica a los otros como seres rumiantes o los reconoce como semejantes. Lo que se trata de decir es que cualquier acto de recepción de la palabra, la música, los balbuceos o los ruidos de placer y dolor pueden llevar a un acto de acogimiento y hospedaje de lo otro que está exigiendo su interpelación, mientras que, por el contrario, una inscripción simbólica⁵⁶ de lo policiaco acusa unas muy pocas correspondencias con las que cierto oído puede trabajar y esperar, a lo sumo, que se instalen en él “nuevas” formas para la administración de su experiencia.

La constante tiranización a la que está sometida el oído por parte del *ethos*-de-lo-audible reduce su plasticidad y éste se hace incapaz de re-sonar simpáticamente con aquello que no forme parte del conjunto de enunciados y ordenamientos que le han sido suministrados. El funcionamiento de este oído homologado se entorpece cuando una emisión cualquiera no empata al unísono con la colección de relaciones de estímulo-reacción con las que ha sido adiestrado; es casi un hecho, que cualquier emisión anómala tendrá que sortear esta condición, es decir, las emisiones divergentes producen en la facultad auricular un intervalo espacio-temporal que exige la sobremarcha de las capacidades auditivo-intelectivas de quien las percibe. A este estado de sobremarcha es a lo que se le denomina aquí sobrescucha, la cual refiere al estado excepcional en el que se ponen en acción operaciones tales como la diafonía y la auscultación; éstas son materia de los siguientes capítulos. Por el momento se puede decir que la escucha que posee la sensibilidad para percibir, acoger y sentirse interpelada por esas emisiones anómalas, posee cierta maleabilidad para acoger y hospedar lo disonante, la discordia, y la capacidad para hacer comparecer las emisiones y los cuerpos sonantes; la escucha emancipada puede hacer re-sonar y portar consigo las voces y los cuerpos.

⁵⁶ «No hay motivo para discutir con los plebeyos, por la sencilla razón de que éstos no hablan. Y no hablan porque son seres sin nombre, privados de *logos*, es decir de inscripción simbólica en la ciudad» (Rancière, *El desacuerdo* 1996, 37).

En este sentido, por ejemplo, el ser parlante sobre el que trata Rancière con respecto de la distinción aristotélica de animal lógico y animal fónico, se hace parlante en el éxtasis de sus emisiones audibles gracias a la escucha y no gracias a la mera producción de sonidos, pues se estima plausible pensar que el músico, el obrero, la mujer o la madre del desaparecido obtienen la certeza del uso de su *phoné*, primero, al escuchar y entender para sí sus propias emisiones, segundo, por la verificación actual de su separación del estado de alienación sensitivo-intelectual y, tercero, por las acciones que la autoconciencia del escucharse estimula en ellos mismos. Esta verificación singular es lo que puede arrojar un nuevo común en el campo de audición. Esta emisión anómala puede ser el encuentro entre una escucha y su emisor. El problema que se suscita durante el tratamiento político de los asuntos de la ciudad, pues, es que puede reorganizar y restituir no los enunciados y sus significados, sino la inteligencia, la integridad y la igualdad de cualquiera que sea capaz de escuchar y hacerse escuchar.

En este momento adviene una escucha que no puede ser o no ha sido del todo homologada y que puede llegar a desatar, incluso, un estado polémico de la situación común. Una escucha que es capaz de inteligir la disonancia es aquella que se ha separado del *ethos*-de-lo-audible y cuya obra es una sobreinscripción—sobrefonación disintiente acerca de la cuenta de su comunidad. Para la apertura del *topos* polémico el animal fónico prescinde de la autoridad de cualquier *logos* arcaico y se otorga a sí y aprende de sí el ejercicio de su *phoné*. Así, lo que se graba supera la distinción aristotélica entre el esclavo y el hombre, pues ésta se descubre como una categoría del reparto policiaco de los datos sensibles dirigidos al oído. Lo que emerge es la verdad acerca de que entre la distinción entre *logos* y ruido lo que se disputa no es el uso, la posesión o comprensión de la palabra ni una zoología, sino un estatuto político, óptico, biológico y biográfico.

Lo que emerge, entonces, es que inteligibilidad y alienación de la experiencia caminan de la mano, es decir, el rango de escucha y la capacidad de acoger el sentido de la diversidad del espectro audible de la realidad es directamente proporcional a la amplitud y profundidad de la experiencia del mundo: un oído policial no puede aspirar sino a una *aisthesis* limitada de lo audible-inteligible. Cuando Rancière nos dice que la política hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar (Rancière, *El desacuerdo* 1996, 45) lo que aquí se puede

entender que es que ha irrumpido una manera diferente de escuchar, la escucha se ha desatado del *ethos*-de-lo-audible. Que el oído se ha deslindado de la manera policiaca de escuchar quiere decir que algo que ya estaba en el espectro acústico por fin ha sido acogido en su disidencia. Ruido, entonces, no es lo incomprensible, no se trata de que el emisor balbucee cosas incoherentes, inconexas o irrelevantes, sino que se encuentra ante una escucha inhabilitada para poder registrar su diferencia. La aversión por cualquier manifestación disidente es un ejemplo del nivel de disciplinamiento existente entre los integrantes contados de un grupo alrededor de un lugar y un tiempo. A lo que se desea llegar es al hecho de que cualquier lógica preestablecida trata de anular la transgresión del espacio acústico producida por la circulación de emisiones anómalas, pero no por el espacio acústico mismo, sino por los espacios de trabajo, el reparto no sexualizado por el derecho de vivir o el reparto de la capacidad real de hacerse contar. El problema no es por el campo de audición en sí mismo, es por el control, el dominio y la puesta en el lugar, el tiempo y las acciones del otro.

Ahora bien, ¿cómo es que un oído homologado puede llegar a escuchar lo divergente? El oído, en virtud del carácter formativo de su *aisthesis*, puede tener o desarrollar las capacidades de vulnerar, evadir o fracturar la lógica de repetición en cuanto que producción y suministro. Las operaciones que lleva a cabo un oído para transgredir su propia formación ético-policial es lo que se explorará por medio de las categorías otofilosóficas de Peter Szendy, sin embargo, en este punto es posible recordar lo que enseña Rancière sobre el carácter de lo político como aquello que «reformula lo dado al inventar nuevas formas de hacer sentido de lo sensible, nuevas configuraciones [...] entre lo audible y lo inaudible, [...] en suma, nuevas capacidades corporales (Rancière, *Las paradojas del arte político* 2019, 180). Lo que se tratará de probar es que sobrescuchar es un proceso estético en el que lo que se juega es una asignación y hospedaje desde sí para sí y para los demás de lugares y tiempos propios en cuanto que una refundación constante y más abarcante de lo que se puede ser, hacer y decir.

Ahora bien, lo que surge en este proceso de separación del *ethos*-de-lo-audible puede ser entendido en términos del «acontecimiento del habla» del que trata Rancière, el cual se caracteriza por «la captación de los cuerpos hablantes mediante palabras que los arrancan de su lugar, que trastornan el orden mismo que colocaba a los cuerpos en su lugar e instituía así la

concordancia de las palabras con los estados de los cuerpos» (Rancière, Política de la escritura 2011, 39-40). De acuerdo con lo expuesto más arriba, la *aisthesis* separatista de la escucha no termina en la enunciación o en su éxtasis, sino en la experiencia de ser escuchado o, más precisamente, sobrescuchado. Las imprecaciones, las músicas, lo emitido en general, debe ser recibido y hospedado para así poder abrir brechas polémicas que trasciendan el aparato policial. Abrir la brecha del aparato no es vulnerar sus medios de producción y distribución, es abrir un intersticio en las capacidades auditivas. Efectivamente, el acontecimiento del habla radica en la captación de los cuerpos emisores cuyas exhalaciones los separan a sí mismos de su lugar, pero el lugar no depende de unas coordenadas geográficas, sino de la ruptura con un estatus preasignado. La emancipación auditiva es lo que abre la posibilidad para que cada cuerpo se coloque y ocupe por sí mismo cualquier posición con respecto de su comunidad y esto se debe a la facultad de entender cualquier emisión disidente y, más exactamente, a su nueva capacidad corporal: la sobrescucha. Esta es una de las formas por las cuales el acontecimiento del habla en su faceta auditiva es la verificación de la emancipación, pero no se trata de que ésta se dé en función estricta de la escucha policial. Es decir, el distanciamiento entre los modos de escuchar no sucede para contradecir o contrariar en sus formas específicas al régimen de producción, suministro y repetición. Un oído desatado se desarrolla sí dentro del contexto policial, sí dentro de un *ethos*-de-lo-audible, pero no necesariamente en función absoluta de estos, sino de manera paralela, subrepticia o lateral, es decir, un oído que escucha la disonancia no representa una contradicción o inversión simple del aparato policial. Un oído emancipado, en virtud de la sobrescucha, puede abordar, penetrar o deslizarse a través de las diferentes señales y emisiones en su tiempo y en su forma de maneras insospechadas.

La brecha o intervalo polémico de nueva significación es lo que abre un *ápeiros-n* [ἄπειρος], es decir, aquello sin límites para la estructura policial y su reparto. En este caso, lo *ápeiros* se hace patente en la distancia entre la *aisthesis* auditiva prefijada y lo que puede emerger de una escucha emancipada. Ahora bien, para que haya una transgresión del reparto ético-policial audible es necesario que el oído lleve a cabo unas operaciones específicas que lo capaciten o lo rehabiliten para escuchar lo discordante. La distancia que hay entre las señales del *ethos*-de-lo-audible y una emisión anómala que separa a un sujeto o colectividad

cualesquiera de su tiempo y lugar asignados tiene por consecuencia, en palabras de Rancière, la puesta de un mundo dentro de otro y , en este caso, la irrupción de un mundo singular que se sobrescucha, así como hay otros que se sobrescriben, al mundo de la producción, distribución y repetición de lo audible indiferenciado: «La política no está hecha de relaciones de poder, sino de relaciones de mundos» (Rancière, El desacuerdo 1996, 60); valga decir que esta dinámica también tiene el nombre de subjetivación (Rancière, La política no es coextensiva ni a la vida ni al Estado 2011, 131).

Lo político del acto de escucha o, mejor dicho, un oído que obra de manera política se distingue por la transgresión de la colección sinfónica de correspondencias y por el tratamiento comunal de la experiencia auditiva recogida. Si, como dice Rancière, «hay política cuando hay un lugar y unas formas para el encuentro entre dos procesos heterogéneos» (Rancière, El desacuerdo 1996, 46), entonces este lugar parece ser el oído en el que dos lógicas irreconciliables, lo sinfónico y un impulso emancipador, entran en disputa. El lugar en el que se puede dar el encuentro entre dos realidades es la capacidad de inteligir los mundos audibles, la capacidad de escuchar nuevos mundos dentro del que se habita.

Una de las consecuencias capitales del enfrentamiento de los mundos es el surgimiento de cierta parte que no tenía parte en el reparto de lo sensible. Rancière menciona que las partes no existen con anterioridad a la declaración de la distorsión (Rancière, El desacuerdo 1996, 57) y desde la escucha podemos pensar que las partes no existen, sino de manera posterior a su acogimiento y la sobreinscripción que ésta suscita. Por ejemplo, en el mismo pasaje, el autor dice que el proletario no tiene existencia como parte real de una sociedad antes de su enunciación, sin embargo, sería plausible pensar que el proletario aún con la enunciación puede seguir siendo inaudible. Lo que lo hace audible es la manera en la que se entiende a sí y se hace escuchar y entender por otros, en la manera en que la escucha es o no capaz de registrar una *phoné* para la que no cuenta con una calificación preasignada. El resultado de esto es que la parte excluida que inaugura la distorsión entre señales identitarias y emisiones anómalas es, ella misma, el *topos* de un nuevo común en el que se realiza una readjudicación de los asuntos expropiados a la ciudad. Lo político surge en el momento del enfrentamiento entre una lógica

policial y una nueva escucha que no puede limitarse, que no está en su modo de obrar, restringir los posibles sentidos que se hace de la experiencia.

Valga la siguiente precisión. Las emisiones anómalas, en las formas propias de su ser audibles, ya circulan en el *sensorium* y, conforme son hospedadas, la amplitud de la distorsión que provocan se ensancha y, asimismo, su sentido se renueva con cada una de sus incidencias en cada *tympanon*. Sobre esto, Rancière dice: «la política actúa sobre la policía con lugares y palabras que le son comunes» (Rancière, El desacuerdo 1996, 48), es decir, como se dijo más arriba, la política actúa sobre la policía audible en el sentido de que la nueva *aisthesis* cambia los lugares, anula el estatuto preasignado y hospeda los actos y los gestos de quien emite.

La escucha se juega entre emancipación y la sinfónisis como un litigio no del sonido, sino por los límites del entendimiento y la densidad simbólica del otro u otros a quienes se escucha; la disputa a la que se asiste es por el sentido del lugar del *tympanon* en el mundo. Entonces, la falta de propiedades de las que nos habla el autor con respecto de las teorías políticas conservadoras parece ser el ejercicio constante de un intento de depotenciación de los emisores y sus éxtasis. No se trata de que, por ejemplo, la mujer o el obrero no tengan propiedades, sólo se trata de que sus propiedades son discordantes con respecto del régimen ético de escucha y significación. El énfasis del reparto sonoro del mundo recae sobre la escucha porque el ser parlante sin propiedad tiene, de hecho, todas las propiedades que la escucha policial es incapaz de reconocer. Entre lo policial y lo emancipatorio lo que se juega es la capacidad de una escucha que puede sobrescribir y sobrefonar una nueva versión de lo común sobre el *sensorium*.

Lo anterior inaugura la esperanza por una reformación de la escucha en las sociedades en la medida en que ésta no puede ser absolutamente determinada. La proliferación de señales genera un estado artificioso de sordera que trata de enmascarar esa capacidad sensitivo-intelectiva ilimitada. Es, precisamente, la maleabilidad de la facultad auricular aquello de lo que el aparato policial y ético-de-lo-audible echan mano para la imposición de su lógica de disciplinamiento y alienación. Esta flexibilidad, pues, vale como la oportunidad para el surgimiento de una nueva manera entender-escuchar y hacerse entender-fonar.

En resumen, la potencia política de la escucha radica, en concordancia con Rancière, en la ruptura de un régimen sensible (Rancière, El desacuerdo 1996, 45) en el que se sobrepone una *aisthesis* que se rehúsa a ser determinada por un modelo de producción, suministro y repetición. Lo político de esta *aisthesis* es que funciona mediante el principio de igualdad que, como se dijo más arriba, es un supuesto, el supuesto de la igualdad de cualquiera ante cualquiera y que requiere ser llevado a cabo en un acto que lo verifica (Rancière, El desacuerdo 1996, 47-49). En este caso, la verificación de la igualdad radica en la realización de una emisión-recepción que no está limitada por el marco de significación disciplinario ni el marco de alienación óptico-ontológico que tiene a unos por animales lógicos y a otros por animales fónicos.

Este obrar estimula y propicia una mayor densidad experiencial, una nueva forma de percibir y entender lo emitido, y, con ello, lo que se da es una nueva dimensión óptica de lo otro, del otro en su consistencia disintiente. Esto, en términos rancierianos, pasa a formar parte del común no en un sentido homologado sino en su carácter disensual e impropio a la comunidad en que, finalmente, se acoge (Rancière, La comunidad como disentimiento 2011, 156-160). De esta manera, lo que emerge es el carácter creativo de una escucha emancipada; lo que se engendra es un *topos* y un *aión* [αἰών] en los que las capacidades de entendimiento y experimentación son desbordadas. El principio de este potencial creativo, de acuerdo con lo expuesto, puede radicar en la apertura del espectro de audibilidad-inteligibilidad que supone la emancipación de las capacidades auditivas mismas, de modo que este espectro de lo audible-inteligible crece de manera tal que su aprehensión en colecciones de nombres y atributos resultaría una empresa ingente para cualquier régimen de predicción y prescripción de sentido y significaciones. Este nuevo territorio se manifiesta en la medida en que un oído es capaz de captar la familiaridad de las emisiones disonantes en su plena consistencia, es decir, el otro se hace familiar en su condición de disidente.

El problema que queda en puerta es el de las capacidades auditivas que hacen posible una *aisthesis* emancipada, para lo cual, las categorías de Peter Szendy, a saber, diafonía, auscultación y estigmatización, agrupadas en la categoría más general de sobrecucha, pueden ser tratadas como el soporte físico-psíquico mediante el que un oído puede llegar a penetrar y

hacerse de un entendimiento del espectro sonoro. Lo que se explorará en los capítulos siguientes es la potencia de las operaciones de la sobrecucha.

Capítulo 2. Diafonía

2.1 Una escucha «entre líneas» como una lectoescritura «polifónica» de lo enmascarado

Diafonía es el nombre del primer estadio de la sobrescucha y debe su nombre a la antigua noción musical de *diaphoneo* [διαφωνέω],⁵⁷ que indicaba estar fuera tono o desafinado, así como al hecho de estar en discordancia y ser de distinta opinión. Asimismo, vale hacer la descomposición en *dia* [δια] y *phoné* [φωνή]. Como prefijo, *dia* significa a través de; esta acepción indicaría un a través de la voz y/o atravesar la voz. Luego, *dia* como separación; la voz separada y/o un hacer uso de la voz separándola, es decir, hacer oír dos o más voces o, de una voz, hacer dos o más. La dimensión de diafonía se expande, entonces, hacia un uso diferenciado y separado de la voz. La discrepancia, el ser de opinión discordante, el movimiento a través de la *phoné* y su uso separado originan un lapso de interferencia, un intervalo.

Como se dijo más arriba, la operación de una escucha emancipada conduce a la apertura de un intervalo o una brecha durante la que se hace posible el acogimiento de cierta clase de emisiones cuya consistencia es heterogénea, discordante, dispar, anacrónica, disonante y, en un sentido más general, suplementaria a cualquier régimen del alienación aural-intelectiva. Más arriba se ha dicho que el carácter emancipatorio de una escucha radica en su capacidad efectiva de abrir brechas entre lo sentido sensualmente y el significado sensato que esto cobra. Estos lapsos de espacio y tiempo interrumpen la maquinación policial de la experiencia y son durante los que la *aisthesis* auditiva se reformula y alcanza a hacer re-sonar en sí misma las emisiones anómalas, sin embargo, este proceso reclama disposición y atención excepcional de quien está a la escucha. No se quiere decir que sólo una aristocracia es la que será capaz de sobrescuchar, pero sí que sólo quienes pongan total atención en ello. Valgan aquí los apuntes acerca del aprendizaje de la lectoescritura, que Rancière elabora en su obra *El maestro ignorante*, con relación a las experiencias del maestro Jacotot, dice: «Sabes ver, sabes hablar, sabes mostrar, puedes recordar. ¿Qué más hace falta? Atención absoluta para ver y volver a ver, decir y repetir» (Rancière, *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual* 2007, 39). Aquí se añade: sabes escuchar, sabes y tienes la capacidad para externar audiblemente cualesquiera de tus propiedades singulares; hace falta que escuches, vuelvas a

⁵⁷ Vid. §482b y §482c en Paltón, *Gorgias*.

escuchar, emitas lo que creas que es necesario emitir sabiendo que estás escuchando lo que efectivamente tratabas de emitir y repetir este proceso poniendo total cuidado y atención. En este capítulo se postulará la diafonía como una de las herramientas específicas de las que echa mano una escucha para la inauguración de cada intervalo disruptivo en el *sensorium*.

En el apartado precedente se ha hecho énfasis en que tanto el tratamiento polémico como la constricción policial sobre una escucha alienada se consuma no en la mera expulsión de las señales y emisiones, sino en su recepción en tanto que, por un lado, las señales suministradas por el aparato de producción y distribución ético-audible cumplen su función sólo al instalarse repetidamente en los oídos que las perciben y, por otro, se asume que quien elabora y exhala una emisión tiene la certeza de escucharse a sí mismo y de que lo que articula con la voz o el instrumento es aquello que, precisamente, quiere poner en el oído de otros. Asimismo, se mencionó que la disputa en el terreno de la escucha no es por la forma específica de las señales o por la posibilidad de emitir cualquier cosa, sino por el reparto óptico que emana del registro y acogimiento auditivo en tanto que coetáneos del sentido; el otro, que puede ser cualquiera, en su plena y heterogénea consistencia, emerge simultáneamente con la recepción de sus exhalaciones.

El ejemplo siguiente trata de señalar el intervalo que se abre con la caída en la autoconsciencia de Simón (Claudio Brook) gracias su capacidad de escucha en el filme *Simón del desierto*⁵⁸. En este filme se cuentan los días en que el anacoreta Simón es tentado por el diablo mientras se entrega a la vida contemplativa en lo alto una columna en medio de un desierto. El filme inicia con el tránsito de Simón de la columna que ha habitado hacia otra aún más alta⁵⁹. Antes de subir hacia su nueva morada, el abad anuncia ante todos los cenobitas y la concurrencia que Simón será ordenado en ese mismo momento; ante el anuncio, éste no dice nada, pero apenas el abad comienza con el rito: «*Videte quibus ministerium vobis [...]*» (Buñuel 1965), Simón se niega rotundamente, alegando no ser digno para el sacerdocio. Simón lleva más de seis años retirado del mundo y sus semejantes, aunque es visitado por miembros de la

⁵⁸ Luis Buñuel. 1965. *Simón del desierto*. México. Gustavo Alatríste.

⁵⁹ Ejemplo 16.

congregación a la que pertenece y por gente del pueblo, quienes lo visitan en búsqueda de consejos y consuelo.



Simón rechaza la ordenación. *Simón del desierto*, Luis Buñuel, 1965.

En este caso, la acción de verificación de la escucha emancipatoria que obra en Simón es la siguiente. En una de las secuencias centrales del filme, el protagonista toma un grillo entre sus manos, lo bendice y luego lo lanza al vacío desde lo alto de la columna que habita. Luego se dice⁶⁰: «Esto de las bendiciones, además de santo ejercicio, es muy entretenido, ¿a quién podré bendecir ahora?» (Buñuel 1965). Estas últimas palabras tienen un efecto de ruptura en la continuidad del estado psíquico de Simón y, entonces, se dice: «Comienzo a darme cuenta de que no me doy cuenta de lo que digo... ¡Qué estoy diciendo...? ¡Qué digo...?» (Buñuel 1965).

⁶⁰ Ejemplo 17.



Simón en lo alto de su columna. *Simón del desierto*, Luis Buñuel, 1965.

El desconcierto es la verificación del surgimiento de un lapso autárquico y hierático en perjuicio de su condición de estilista para quienes, en primera instancia, su vida y obra debiera estar dedicada exclusivamente a la penitencia y la oración. Máxime, el mismo Simón rechazó la distinción de ser ordenado sacerdote por el abad y, con ello, el don de la transmutación del pan en carne y del agua en vino. Es decir, no son las bendiciones lo que ha puesto en marcha un lapso en el que Simón se cuestiona sobre los quehaceres de la vida contemplativa, sino el hecho mismo de escucharse y no encontrar en él el fundamento ni el principio [*arkhé*] para decir lo que ha dicho. Las preguntas que Simón se hace a sí mismo acerca de lo que él ha dicho y se ha dicho para sí sirven de verificación en la medida que las preguntas constatan que, efectivamente, él se ha colocado a sí mismo en una posición insólita. Durante este intervalo, en el oído de Simón, se enfrentan la autorización a sí mismo para el ejercicio de una potestad como lo es el acto de bendecir objetos o personas, contra el hecho de que este es un acto para el que

no cuenta con el título para ejercer. La desidentificación de Simón radica en la desarticulación de su posición jerárquica con respecto de un orden exclusivo impuesto por la institución a la que está suscripto. Simón sobrescribe y sobrefona —«Comienzo a darme cuenta de que no me doy cuenta de lo que digo» (Buñuel 1965)— su experiencia y sus acciones al designio del tiempo y espacio que debería ocupar de acuerdo con su rango y posición, pero lo hace porque se sobrescucha y, más precisamente, diafona. Simón pone en marcha la capacidad de una escucha a voces y de una escucha de las interferencias. Lo que interfiere es el dictado de su posición y ocupación en el orden de su comunidad y su institución en contra de lo que efectivamente dice y hace: ejercer la palabra y él mismo reorganizar la integridad óptica-ontológica de su entorno y su tiempo por medio de la bendición.



Simón en bendiciendo un grillo. *Simón del desierto*, Luis Buñuel, 1965.

El suceso disruptor se da cuando el anacoreta se escucha bendiciendo al grillo, al pastor enano y a su cabra, y encuentra su virtud infundada; en su oído se sobreponen, y él sobrescucha, dos lógicas que se excluyen una a la otra: la limpieza del corazón, consumación de la perfecta humildad cristiana, y un conjunto de acciones autárquicas: la autodonación del poder de la transmutación de los cuerpos. La irrupción de unas palabras por las que se cuele una capacidad de autodeterminación lleva a Simón a un encuentro consigo mismo en la indigencia no de la impropiedad de sus palabras, sino de su propia impropiedad dentro de su comunidad y de la institución a la pertenece. Esta impropiedad remite al uso subvertido de los nombres: «la política se trata de nombres "incorrectos" [...] que articulan una brecha y se conectan con un error» (Rancière, *Politics, identification, and subjectivization* 1992, 60-61). En este caso, el nombre «anacoreta» y el sujeto-*tympanon* «Simón» componen el error debido a la discordancia entre el sustantivo común y el propio, y la superación del límite de experiencia del mundo supuesto por cada uno de los repartos ontológicos: el identitario y las acciones de Simón; en el discurso objetivante se abre un intersticio en el que este personaje es capaz de autointerpelarse.

Este acto verificador de la emancipación de Simón está constituido por la interrupción de su papel asignado y es, al menos, dos cosas a la vez: es la *interruptio*⁶¹ de la condición alienada de su discurso y es, también, la coincidencia simultánea del discurso que le dicta su obrar y las palabras que ha emitido con el fin de organizar no sólo el campo de audición frente a él desde lo alto de la columna, sino la reconfiguración óptica-ontología del soporte sensible del grillo, el pastor y la cabra por la fuerza de la bendición que sale de su boca. En el caso de Simón, éste se sorprende en el acto de la verificación de su libertad debido a las disonancias que se suscitan al hacer sonar y escuchar su voz sobre el marco de estímulo-representación policial que lo confinaban a una actividad particular: la penitencia en lo alto de una columna. Debido a un instante en el que Simón logra escuchar las discordancias producidas por su voz, se forma una fisura en el lugar y en el tiempo de su tarea que lo conduce a un nuevo obrar. Simón se ha facultado a sí para autointerpelarse y reconocerse en su impropiedad; se ha dado a sí

⁶¹ *Interruptio*: interrupción, intervalo.

mismo un poder que no le corresponde y, de esta manera, reparte para sí una nueva constitución óptica-ontológica.

Este nuevo espacio-tiempo cursado por Simón es aquello que aquí se denomina «intervalo» y es, precisamente, la ocasión de la interrupción de un régimen policial de sentido. Intervalo señala aquí el *topos* de la estética de la política ranceriana: el «lugar común polémico para el manejo de un mal y la demostración de igualdad» (Rancière, Politics, identification, and subjectivization 1992, 61-62). Simón no busca suscitar una controversia, ésta se da debido a que éste se otorga a sí la palabra y hace escuchar parte de sus caracteres singulares como miembro de una comunidad de la que, paradójicamente, no puede desligarse. Por eso requiere vivir en lo alto de una columna cerca de su comunidad y no fuera ni alejado de ésta. La columna lo pone en una lejanía parcial desde la que puede mantenerse al alcance del campo auditivo de esa colectividad: escuchar y hacerse escuchar. El *topos* polémico que se presenta en *Simón del desierto*, es *topos* porque es un acontecimiento que se sobrescribe y se sobrescucha disruptivamente en un lugar y un tiempo comunitario.

El intervalo que abre y transita una *aisthesis* emancipada es una situación espaciotemporal en la que se encuentran, al menos, una señal ética-auditiva y una emisión anómala. Es posible pensar que en el oído de Simón se han dado encuentro el discurso prescriptivo de su papel como anacoreta, como una persona que se retira de la sociedad para cultivar la humildad y la limpieza de corazón, y una capacidad insospechada que lo religa con los miembros de su comunidad al consagrarse a sí mismo y a los demás al servicio del dios por medio de una transmutación metafísica invocada por la bendición.

El desencuentro entre el ordenamiento ético-audible y la voz anómala habita el oído de un *tympanon* cualquiera y, en el mejor de los casos, éste será afectado por las disonancias, los roces y las fricciones suscitadas por los batimentos⁶² constantes que se dan entre esas señales

⁶² En términos físicos, el batimento es explicado de la siguiente manera en *Fundamental of acoustics*: permita que dos notas de frecuencia similar e igual longitud sean presentadas al oído. Cuando las dos notas están demasiado cerca el oído percibe un solo tono, pero de intensidad fluctuante. A medida que la frecuencia del intervalo entre las dos notas crece, es decir, cuando la diferencia entre las frecuencias de las notas se incrementa, la sensación del batimento cambia de una sensación como de palpitación a una sensación ruda y áspera, como de choques. A medida que el intervalo entre las frecuencias crece aún más, la sensación de aspereza gradualmente disminuye y el sonido se torna más suave y, finalmente, el batimento, se resuelve en dos tonos separados (Kinsler, y otros 2000, 321).

de los ordenamientos preestablecidos en contra de la acción de otorgarse a sí la potestad sobre cualesquiera capacidades sensitivas-intelectivas. La disonancia se da entre la clase de señales que responden a la configuración ética-de-lo-audible y las emisiones que son exhaladas hacia el *sensorium* por cualquiera y que no pretenden estar alineadas con ningún modelo de producción, sino que son emitidas con la única finalidad de ser escuchadas y entendidas en su propia forma singular. ¿Cuál es la forma particular de estas emisiones? Cualquiera que no sea una que está producida homofónicamente con el *ethos*-de-lo-audible vigente en el tiempo y lugar determinado. Cada exhalación singular puede ser susceptible de ser *emissio* divergente y no se les puede definir de manera formal, sólo la recepción de cada una determinará su función —policial— o su potencial creativo —emancipatorio—.

Entonces, eventualmente, ante la sospecha o resquicio de curiosidad, un sujeto-*tympanon* se entregará con atención y cuidado a la escucha de la disonancia y se dará a la tarea de auscultar las tendencias suscitadas durante este instante en el que su papel preasignado en su comunidad ha sido interrumpido y, sólo entonces, éste se dirigirá —con su *phoné*— a sí mismo y a los demás: re-sonará en sí la intuición que se ha dicho a sí mismo y aquella que le ha venido desde los otros. En el ejemplo de *Simón del desierto*, la cavidad auricular del personaje principal es, pues, el tabernáculo de la discordia entre lo que supuestamente debe hacer y lo que, de hecho, hace.

De acuerdo con esto, el *tympanon* no es el repositorio de la mera suma de discursos, señales, músicas, signos o palabras, sino que encarna el conflicto irresuelto entre la colección de concordancias entre lo sentido y un sentido impuestos con las que opera, y una serie de elaboraciones no censadas con las que reestructura su vida cívica y su *polis*. El corazón de este conflicto es la auscultación, operación otofilosófica a desarrollar en el capítulo siguiente, la cual actúa sobre los intervalos a modo de un martillo que golpea estos puntos de contradicción, de paralelismo, de tangencia, de unión y de corte, que son la condición de posibilidad de la interrupción del circuito entre lo sentido y el régimen de significado que pretende asir la experiencia. Dicho de otro modo, el intervalo que se abre para Simón en el desierto no es una disociación del sí mismo con respecto de su historia, sino del estado sinfónico de los discursos objetivantes con respecto de aquello que le susurra una nueva vía de entendimiento.

Ahora bien, parece problemático postular que el sujeto-*tympanon* sea capaz de desprenderse de sí y discernir las propiedades de las señales alienantes de los ecos, reverberaciones, resonancias, cacofonías,⁶³ disfonías⁶⁴ y disimpatías que lo exhortan a ejercer una *aisthesis* disintiente de los asuntos de su ciudad y de los modos del ser, hacer y decir. Lo que se trata de decir es que, en primera instancia, las disonancias, suscitadas por el choque entre los productos del *ethos*-de-lo-audible y las emisiones anómalas, ya suceden en el sujeto que las alberga y, eventualmente, aquella señal que se impone como *clara* e indistinta, pierde su condición eufónica⁶⁵ en cuanto que resuena contemporáneamente con las otras señales con las que comparte la cavidad auricular; las resonancias simpáticas y disimpáticas actúan sobre cada *tympanon* a su alcance, hace audible y desenmascara los arreglos, las uniones y las cualidades quiméricas de los productos de cualquier régimen de producción y distribución ético-audible. Este proceso de discernimiento se da en la distancia aural, distancia que es herciana,⁶⁶ dinámica,⁶⁷ articular⁶⁸ y coetánea, que se suscita por la sonancia simultánea tanto de señales prefabricadas como de emisiones singulares.

Simón hace una partición de sí mismo cuando se disocia del carácter establecido de su misión como testigo de la piedad divina. Éste configura una nueva inscripción para sí en los momentos en que se otorga una serie de capacidades que, de acuerdo con el reparto policial, no le corresponden. Las elocuciones de este personaje generan una ligadura entre sus acciones y el sentido que estos hechos cobran. La falta de concordancia entre el margen de significación audible preestablecido del anacoreta y el nuevo campo de experiencia inaugurado por la sobrecucha de esta disonancia ha deslizado al ahora sujeto-*tympanon* fuera del orden predictivo de lugares y de tiempos. Lo que se trata de decir es que lo que hace posible la fisura de cualquier régimen de sentido es la capacidad que cualquier sujeto puede desarrollar para

⁶³ Cacofonía [κακοφωνία, ἡ], mal sonido o malsonancia.

⁶⁴ Disfonía [δυσφωνία, ἡ], aspereza y dureza de la voz o del sonido.

⁶⁵ Eufonía [εὐφωνία, ἡ], bondad de la voz, excelencia de tono.

⁶⁶ Esta adjetivación del sustantivo hercio, vibraciones por segundo de una onda mecánica, refiere a las propiedades acústicas y musicales tales como altura, nota, temperamento, afinación y registro.

⁶⁷ La dinámica se refiere a la intensidad de una onda mecánica y sus fluctuaciones.

⁶⁸ La articulación refiere específicamente a la forma en la que un sonido es producido (incluyendo toda la gama de matices que cada forma puede realizar): por percusión, pulsación, frotamiento o fricción o por medio de aire.

dirigir toda su atención hacia el intervalo y, aún más, hacer de sí una re-sonancia que emerge del entre de las señales que cohabitan un *tympanon*.

La interrupción del ciclo estímulo-representación policial sucede porque la operación efectiva de cualquier régimen de sentido no logra tener el control de todo lo percibido ni de todo lo emitido y, aún más, se estima complicado que cualquier control objetivante pueda ejercer su influencia durante todo el tiempo durante el que los oídos están abiertos. Es posible pensar que, al no tener el sujeto límite temporal de audición, salvo la sordera o la muerte, los ordenamientos policiales puedan dejar de funcionar por lapsos y, eventualmente, el escucha puede distraerse de sus deberes éticos-audibles y de su colección de correspondencias de significación del mundo; sin embargo, esto no garantizaría el tratamiento político de la experiencia audible que se tiene en el mundo. En este sentido, la diafonía, concepto que ha sido extraído de la filosofía de Peter Szendy, será desarrollado como la capacidad auditiva por la que una escucha es capaz de penetrar el espectro acústico y cursar las capas, las máscaras y las interferencias que se producen en la sonancia de las emisiones y en la re-sonancia de los intervalos. Diafonar será aquí localizar, atravesar y recorrer las articulaciones (puntos de contradicción, paralelismo, tangencia, unión y corte) por los que la discordia entre las señales se delata.

2.2 Diafonía: calar el *sensorium*

La palabra diafonía, como ya se mencionó, tiene un origen musical en la época clásica⁶⁹ que indicaba discordancia, más tarde, en la edad media, como bien lo apunta Szendy, fue un sinónimo de lo que hoy se llama polifonía⁷⁰ (Szendy, Bajo escucha. Estética del espionaje 2018, 33). En su sentido antiguo, pues, la palabra diafonía estaba ligada a otras palabras tales como *diaphorá* [διαφορά], que señalaba diferencia, discrepancia o desacuerdo; *diáphoros* [διάφορος]

⁶⁹ La época clásica a la que se hace referencia es la que comprende la tradición grecolatina y no, como es común en la historia europea de la música, al periodo comprendido aproximadamente entre los años 1750 y 1820.

⁷⁰ Respecto de este significado posterior de la palabra diafonía, polifonía indica el carácter unitario de la diversidad de voces que conforman un acontecimiento audible singular. En sentido musical, la polifonía es el elemento que supone la confluencia de una diversidad de líneas melódicas en la que bien cada una posee las cualidades para ser escuchada y entendida como melodía autónoma y que, sin embargo, se espera y se sabe que forma parte de un tejido formado por las otras melodías con las que, integralmente, forma un único y simultáneo acontecimiento.

que indicaba lo diferente, lo desemejante, lo diverso, pero también lo discordante o desacorde; *to diáphoron* [το διάφορον] delataba diferenciar, estar en desacuerdo, desavenencia, discordar, cambio de fortuna y hasta catástrofe. Como adverbio, la palabra *diaphóneos* [διαφόνως] significaba una modificación hacia lo diferente y el desacuerdo. Finalmente, *diaphon* [διαφων] y *diaphoneo* [διαφωνέω] referían, en sentido musical, a disonar y desentonar, y de manera figurativa indicaba que se era de distinta opinión, que no se estaba conforme o que se estaba en desacuerdo. Lo que se pretende aquí es desarrollar el concepto de diafonía como una capacidad físico-intelectiva mediante la que la escucha se hace apta para inaugurar y habitar los intervalos en el *sensorium*.

Lo que interesa de la diafonía es su familiaridad semántica con las nociones de diferencia, cambio, desacuerdo, desavenencia y discordia porque éstas son parte del tratamiento político y, más precisamente, consecuencias de la reapropiación de los asuntos expropiados a la comunidad. Al dirigir su atención hacia los intervalos, la escucha puede registrar las resonancias anómalas y, en esa medida, se estima plausible que esto induzca un estado divergente de relaciones entre la percepción de los hechos audibles, el sentido que cobran y la pertinencia, idoneidad y necesidad efectiva para atraer tales hechos como propios, aunque de consistencia impropia y heterogénea, por una colectividad; sin embargo la parte más álgida de la diafonía es la de la verificación, es decir, esta operación otofilosófica sólo se prueba a sí misma *ipso facto* con las acciones singulares que propicia; el nuevo común engendrado en un oído sólo puede ser registrado en su estado performativo.

En el idioma español, diafonía indica una perturbación electromagnética que se produce en un canal de comunicación debido al acoplamiento de éste con otro u otros vecinos. Como se lee, incluso esta acepción moderna no abandona la cualidad de ser la interferencia entre dos o más señales o emisiones. En el idioma francés, Szendy haya una definición semejante, dice: «[la] diafonía [es] una falla de transmisión por la transferencia de una señal, de un canal o de una pista a otra. Así pues, una superposición de voces, un parasitismo de la línea principal por otra secundaria. Como cuando se escuchan voces indeseables en el teléfono o una música parásita en una grabación» (Szendy, Bajo escucha. Estética del espionaje 2018, 32). Esta noción de la palabra diafonía resulta provechosa para esta investigación ya que hace énfasis en la

superposición de las señales y en el hecho de que, cuando suenan simultáneamente en la cavidad auricular, la escucha capta la distancia entre éstas y no una mera suma en la que se distinguen las señales individuales; aunque a una se le denomine parásita, lo que la hace parásita es su relación contrapuntística con la señal primaria. Algo que se desea destacar es que la diafonía sólo sucede cuando se da cuenta de que la cavidad auricular es habitada por una multiplicidad de emisiones y señales, y que la relación entre éstas no es sinfónica. Diafonar es la operación de una escucha consciente de la condición de las distancias de lo audible que la habitan. Tales distancias se expresan en términos específicamente sonoros o, incluso, musicales. Éstas pueden ser, por ejemplo: hercianas —de las que depende el nivel de disonancia—, dinámicas —de las que depende el nivel de enmascaramiento entre las emisiones y las señales— o rítmicas —cuando la relación rítmica entre las señales o emisiones es coordinada, isocrónica y, en general, medida se puede hablar, incluso, de una polirritmia, pero si la relación es ana o discrónica se puede hablar de una arritmia—. Ahora bien, si se trae la distinción entre ordenamiento policial y obrar emancipatorio, se podría decir que la línea parásita es la metáfora de las emisiones anómalas con respecto de la señal eufónica que suena y se entiende como un canal primario y cuya transmisión está garantizada por el aparato de distribución. Entonces, dirigir la atención al entre de las señales parásitas y primarias es lo que permite al escucha abrir y habitar uno o varios intervalos de los que emergerán las cualidades cacofónicas y disfónicas de las señales ético-policiales y las propiedades singulares de las emisiones anómalas.

Un ejemplo de la operación diferencial por la que una escucha puede abrir y morar las interferencias de los productos del *ethos-de-lo-audible* sucede en *Tres colores: rojo*.⁷¹ En esta obra, Kieslowski cuenta la historia del juez retirado Joseph Kern (Jean-Louis Trintignant), quien espía las conversaciones telefónicas de su vecindario, se narra cómo es descubierto accidentalmente por Valentine (Irène Jacob) y las razones por las que éste se dedica al espionaje.⁷² El caso es que, durante su juventud, el juez fue abandonado por una mujer a quien él amaba.⁷³ Ella lo abandonó sin dar ninguna explicación y él, durante ese tiempo, la siguió por

⁷¹ Krzysztof Kieslowski. 1994. *Tres colores: rojo*. Francia. CAB Productions S.A.

⁷² Ejemplo 18.

⁷³ Ejemplo 19.

Francia, el Canal de la Mancha e Inglaterra para darse cuenta de que ella lo había abandonado para vivir y viajar con otro hombre. Debido a esto, el juez parece vivir obsesionado con saber todo lo que sucede a su alrededor porque, incluso como juez, nunca tuvo la oportunidad de encontrarse con la verdad, ni presidiendo el tribunal, ni en la persecución de su amada.

El filme inicia con un planosecuencia:⁷⁴ un teléfono, el novio de Valentine marca, el aparato da tono y la cámara de Kieslowski sigue la señal que corre por el cable, atraviesa la pared, el cable ahora es una medusa de líneas telefónicas y, entonces, la cámara empieza a diafonar, capta la interferencia de todas las señales, la medusa se sumerge y emerge del mar, cruza galerías subterráneas, las señales se vuelven a separar y, del otro lado de la bocina... no hay conexión (Kieslowski, *Tres colores: rojo* 1994). La cámara no diafona por el mero hecho de captar la proliferación de señales en el subsuelo y fondo marino, sino debido a la operación diferencial de su oído con el cual logra desembrollar las señales superpuestas para seguir y dar con el otro extremo de la línea que persigue. Lo que capta el oído de la cámara es la interferencia de las señales que confluyen en la medusa y es, precisamente, esta capacidad para sobrescuchar la interferencia la que se señala cuando se habla de diafonía.

En *Tres colores: rojo*, Valentine descubre la actividad ilícita del juez debido a que ella ha atropellado a la mascota de éste, Rita.⁷⁵ Valentine volvía a casa en su auto, escuchaba música cuando la radio, de repente, comenzó a captar interferencia. Valentine se distrajo mientras trataba de corregirlas con el sintonizador y, entonces, sucedió el accidente. Luego de llevar a la perra al veterinario, Valentine se dirigió a la dirección anotada en el collar de Rita. Nadie contesta en la puerta y decide entrar. La joven llega hasta la sala de estar y poco a poco los atonamientos y las interferencias ocupan todo el espectro sonoro. La joven se encuentra a un hombre que se ha quedado dormido frente a su aparato interceptor de señales telefónicas. La escena es dominada por la masa sonora ininteligible que emana de grandes altavoces. Valentine no sabe exactamente qué es lo que sucede y sale del lugar. Días después, la joven recibe en casa un sobre con dinero que el juez le ha enviado para cubrir los gastos del veterinario, pero es demasiado, así que decide visitarlo para devolverle el excedente.

⁷⁴ Ejemplo 20.

⁷⁵ Ejemplo 21.



Llamada telefónica. *Tres colores: rojo*, Krzysztof Kieslowski, 1994.

Al llegar a casa del juez, Valentine pasa y, nuevamente, el aparato de espionaje está en marcha, pero esta vez sí está interceptado una conversación. En un principio, la protagonista se queda estupefacta, pero no puede ceder ante la fascinación de poder escuchar lo que se dice detrás de esa máscara de emisiones simultáneas. Otro día, Valentine vuelve a la casa del juez y se queda a escuchar la hábil intervención de una línea en particular, el juez ha diafonado el ruido ensordecedor que forman todas las señales captadas y ha dado con una que parece interesarle. Valentine está confundida, escucha atentamente la conversación entre dos amantes y, entonces, confronta al anciano. Éste le responde que decidió espiar a sus vecinos debido a que en sus años como juez nunca pudo acceder a la verdad. Éste le explica a Valentine que en el tribunal uno está a expensas de una multitud de voces y de intereses de entre los cuales es muy difícil distinguir lo verdadero de lo falso. En este sentido, lo que liga al juez con la operación diafónica es la necesidad de inteligir una verdad, verdad que aun así está obligado a perseguir entre las líneas telefónicas que interviene.



El juez a la escucha. *Tres colores: rojo*, Krzysztof Kieslowski, 1994.

Lo que se desea acentuar es cómo el juez busca una verdad a la que nunca pudo acceder, que no era la verdad del tribunal, sino por qué la mujer a quien él había amado, lo había abandonado sin darle ninguna explicación. El eco de este misterio es la relación entre la telefonista, Karin (Frédérique Feder), y un joven aspirante a juez, Auguste (Jean-Pierre Lorit). En este caso, la historia del juez parece repetirse: la telefonista abandona al joven aspirante debido a que se envuelve en otra relación amorosa que la lleva a abandonar la ciudad, viaje en el que, como la amada del juez, muere accidentalmente.

Escuchar diafónicamente, entonces, no es dirigir la atención a la masa sonora como la grandilocuente suma sinfónica de la proliferación de señales. Diafonar es cuando el *tympanon* se introyecta hacia el intervalo —disfonía, cacofonía, contradicción, tangencia, paralelismos y cortes— por el que la discordancia entre la realidad ético-audible y la diversidad de voces inasibles que lo habitan se hace re-sonancia. De este modo, se interrumpe el alineamiento policial y se estimula la gestación de una nueva orientación espacio-temporal de la capacidades

corporales y, con surte, esto conduce hacia el tratamiento comunitario de los problemas que habían sido tratados como privados, marginales o minorizados.

Entonces, escucha diafónica implica una *aisthesis* que funda un estado disintiente, abre las posibilidades para la ocasión de un intersticio que interrumpe la puesta al oído de la proliferación de la maquinación de señales auditivas y las distingue de las emisiones anómalas, polémicas y disidentes. Esta irrupción radica en la ampliación de los límites de lo privado y su tránsito hacia lo público con el fin de extraer de tales situaciones audibles una verdad singular. Readjudicar como asunto común un asunto marginalizado al ámbito de lo privado es algo que sucede en el filme *La vida de los otros*,⁷⁶ este ejemplo será desarrollado a profundidad en las siguientes páginas. Por ahora se puede adelantar que este filme cuenta la historia de cómo un capitán en la Stasi ayuda a un grupo de sediciosos a publicar un artículo acerca de la relevancia pública del suicidio en la Alemania Oriental. Esto se da en el contexto de una puesta bajo escucha de un dramaturgo autorizado por el Estado y de cómo, después de escuchar las razones y las causas de los sediciosos, el capitán en el puesto de espionaje auditivo les permite publicar un artículo subversivo en contra de las políticas demográficas de la RDA y la manipulación de los datos estadísticos.

El ordenamiento policial es vulnerado debido al hospedaje de las emisiones anómalas y la desarticulación e interrupción parcial del impacto de la proliferación sobre los oídos, en este caso, encarnada —mejor dicho: sonorizada— en la multitud de señales y emisiones alcanzadas por la lógica sinfonizante. Se debe recordar que la escucha de la anomalía no detiene al *ethos*-de-lo-audible, sin embargo, desenmascara su factura quimérica y su impulso monologante. Diafonar, pues, es una operación diferencial en la que el oído escudriña las capas audibles en la búsqueda de las resonancias en las que se pueden sobrescuchar los movimientos y las sonancias cacofónicas y disfónicas que la sinfónisis trata de enmascarar a fuerza de una proliferación ensordecedora de señales.

⁷⁶ Florian Henckel von Donnersmarck. 2006. *La vida de los otros*. Alemania. Wiedemann & Berg, Bayerischer Rundfunk, ARTE y Creado Film.

2.3 Escucha esotérica de un campo de audición exotérico

«Escribir entre líneas» es la doctrina que transmite Leo Strauss en su ensayo *Persecución y arte de escribir* y señala la manera en la que un escritor meticuloso se dirige a un número reducido de lectores para comunicarles verdades u opiniones heterodoxas mientras que, a través del mismo texto, éste permanecerá callado para la gran mayoría (Strauss, *Persecución y arte de escribir* 2014, 55-72). La escritura entre líneas se funda en el principio de que algunas verdades deben ser encubiertas al ciudadano común debido a que, de acuerdo con este autor, estas verdades sólo pueden ser manejadas por el filósofo. Esto se debe a que éstas pueden suscitar la ira de los ciudadanos en contra de las personas que las expresan de manera explícita. Debido a esto, según Strauss, es que, en diferentes momentos de la historia, los filósofos han tenido que expresarse de manera esotérica para salvaguardar su integridad física y moral (Strauss, *Persecución y arte de escribir* 2014, 62). De la «escritura entre líneas» se distingue una enseñanza esotérica, que porta la verdadera doctrina, y otra exotérica, que porta una enseñanza superficial y accesible para cualquier lector (Strauss, *Sobre un modo olvidado de escribir* 2014, 74). La primera, pues, exige un nivel de comprensión reservado para los que leen desde «adentro», mientras la segunda permite una lectura superflua para quienes leen desde «afuera». Finalmente, nos dice: «un libro exotérico contiene [...] dos doctrinas: una popular y de carácter edificante, que está a la vista, y una filosófica relativa al tema más importante, que sólo se indica entre líneas» (Strauss, *La persecución y el arte de escribir* 2009, 46).

Lo que nos interesa de la escritura entre líneas es que se puede plantear como un símil de la escucha diafónica en la medida en que ambas técnicas suponen la confluencia de líneas heterogéneas que conforman una unidad: el texto y el *sensorium* audible. Por un lado, el texto exotérico es, en apariencia, unidimensional, y, sin embargo, porta u ostenta un segundo sentido que es desarrollado «entre líneas». La técnica de Strauss tiene como objetivo provocar y transmitir, a través de un mismo texto, dos o más desarrollos: uno implica el contenido asible y al cual se accede con una lectura superficial; otro expresa verdades o posturas ulteriores, «proposiciones que no pueden o no deben ser pronunciadas de manera literal o categórica y, por ello, deben permanecer ocultas entre, por decir lo menos, los signos de puntuación, las palabras, las oraciones o los periodos» (Strauss, *Persecución y arte de escribir* 2014, 59-60). Es

de destacar que Strauss puso en práctica este criterio durante su estudio de los filósofos políticos del pasado al tratar de «distinguir aquellas partes de sus doctrinas políticas que eran simplemente deseables o necesarias en sus circunstancias particulares (sus doctrinas "exotéricas") de la que consideraban que era la verdad política, siempre y en todas partes (sus doctrinas "esotéricas")» (Tarcov 1993, 859).

El *sensorium* a través del cual circulan una cantidad incontable de emisiones anómalas enmascaradas por la proliferación de señales policiales puede ser entendido, por analogía, como el texto exotérico straussiano. Es el *tympanon* mismo quien hace re-sonar en sí lo discordante del intervalo en el que se introyecta.

Ahora bien, quienquiera que escriba es el que se plantea a sí mismo la posibilidad de sembrar en el texto los momentos específicos en los que el lector avezado podrá brincar entre las dimensiones de los sentidos del escrito, pero ¿qué tanto esto es posibilitado por el hecho de escuchar con una voz interna lo que se escribe? Es decir, ¿cuánto de este proceso de escritura no radica en la escucha del sí mismo que escribe y deja abiertas, a lo largo del texto, los intervalos para que el *tympanon*-lector inaugure y habite cualquier cantidad y clase de sentidos de lo sentido? ¿No se escucha el sí mismo al escribir, como el *tympanon* al re-sonar, y verificar que lo que fona-escribe es exactamente lo que se quiere poner en los oídos y la voz —al re-sonar— del otro? Lo que se quiere insinuar es que quien escribe un texto exotérico fona o, mejor dicho, dia-fona en cuanto que escucha su propia voz escindiéndose entre la enseñanza superficial y «la verdadera doctrina». Aún la diafonía entendida en su acepción de polifonía (Szendy, Bajo escucha. Estética del espionaje 2018, 33) puede estar relacionada con esta modalidad de escritura en la medida en que ¿qué tanto la lectoescritura entre líneas no es una lectoescritura polifónica?: en el re-sonar de la entonación persisten los intervalos en los que el sentido de lo fonado se va desdoblado en sus diferentes dimensiones.

De la polifonía tradicional se pueden distinguir dos prácticas, una que se podría denominar explícita y otra denominada como «oculta». La última es la que resulta de interés debido a que ésta es una modalidad en la que el tejido musical requiere ser escuchado y leído con suma atención antes de lograr distinguir la pluralidad de voces confluyentes, pues incluso el músico debe ser capaz de distinguir en la partitura la multiplicación de las líneas melódicas y

de acompañamiento «ocultas» en una o dos voces escritas explícitamente. Es decir, lo que interesa de la polifonía oculta es la necesidad, de que quien la ejecuta y de quien la escucha, de asumir y entender las escisiones melódicas allí donde la escucha descuidada tendrá a bien escuchar una sola voz.

Ahora bien, en oposición a la intención de ocultar enseñanzas «entre líneas», de entre el espectro audible no se puede probar que haya una inteligencia con la intención específica de «ocultar» algo. A lo sumo, se sabe que hay una proliferación de señales con la potencia para ensordecen, casi, cualquier *phoné*, pero no se puede probar que haya una voluntad o inteligencia que busque acallar uno u otro contenido o emisión; sólo se sabe, porque consta, que la proliferación ensordece, trata barrer las emisiones anómalas gracias a la facilidad y la frecuencia con las que se imponen los productos de la lógica ética de producción audible. Entonces, para sacar provecho de las enseñanzas de Strauss, lo que se propone es hacer una inversión simple de su modelo de lectoescritura esotérica por una escucha esotérica en la que el lector se torna *tympanon* y el texto pasa a ser el *sensorium* audible. Vale, aquí, recordar que la lectura esotérica está, en teoría, reservada para los filósofos, mientras que la escucha diafónica, en cuanto que fundamentada en el principio de la igualdad de cualquiera ante cualquiera, puede ser ejercitada por quienquiera que ponga su atención y cuidado en ello.

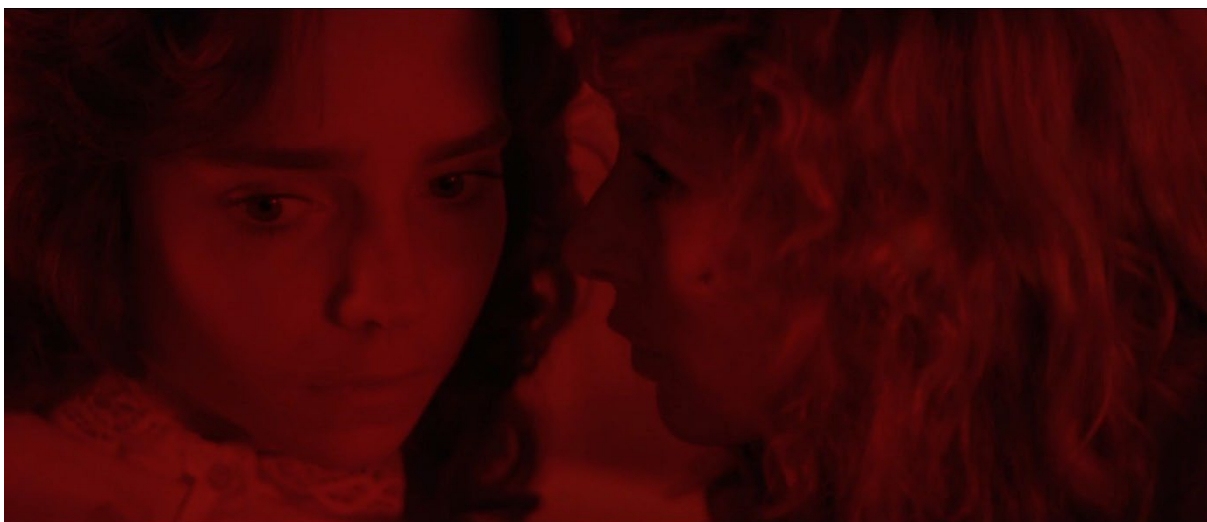
Lo que se sabe del texto exotérico es que tiene un autor y una inteligencia, mientras que el *sensorium* está conformado por la diversidad que es la realidad audible del propio campo de audición; lo que se trata de decir es que la realidad audible comunitaria está integrada por una diversidad inasible de voces-inteligencias, por eso, el *sensorium* audible exige escucha diafónica. Entonces, lo que surge es la pregunta acerca de ¿cómo se hace posible la recepción diferencial del cuerpo sonoro heterogéneo en su conjunto? Si diafonía implica una discordancia, ello supone la confluencia de, al menos, una señal —lógica— y una emisión —fónica—, entonces se podría inferir que, para su recepción, la escucha logre seguir, precisamente, la realización de las interferencias. En este sentido se estima plausible pensar que la escucha tenga que desarrollar la habilidad para seguir cada una de las líneas en sus singularidades, así como en su interrelación simultánea. Lo que se desea postural es que, entonces, la cavidad sonosensible, el *tympanon* mismo, logra una suerte de multiplicación. Se desea hacer énfasis en hablar de una

multiplicación y no de una división en la medida que se busca hablar de una acción holística de la facultad auricular sobre cada una de las singularidades audibles y no en una recepción parcelada de la experiencia. Szendy, de hecho, postula la escucha diafónica no como una escucha reactiva a movimientos y sonidos disonantes, sino como una condición específica de las capacidades corporales, dice sobre ésta:

Por una parte, si [...] tratamos de entender en el *overhearing* algo como una diafonía auditiva, será necesario investigar en qué podría consistir una escucha disonante. No la escucha de una disonancia, de un objeto musical en espera de una resolución en la consonancia, sino una escucha afectada en sí por la *diaphonia*. Es decir, también una escucha a dos voces (al menos), desdoblada, escindida en la cavidad misma de mi oído (Szendy, Bajo escucha. Estética del espionaje 2018, 33).

Una noción de escucha diafónica como escucha diferencial de las voces suena plausible debido a que la confluencia de emisiones supone la multiplicidad de voces. El llamado, estigmatizado en las paredes de la caverna auditiva, es, entonces, la necesidad de una acogida y un hospedaje diafónico de la realidad compartida, una realidad de vociferación plural. Vale señalar que aún en el caso de la lógica de producción y distribución se supondría una múltiple cantidad de fuentes reproductoras del modelo impuesto de un falso único-inteligible. Lo que se postula, en concordancia con Szendy, es que el oído diafónico es un órgano que posee la cualidad física intelectual de multiplicarse para dirigir su esfuerzo y atención tanto a la unidad de la experiencia sensible como a la singularidad de cada una de las emisiones anómalas que forman esa realidad audible. Lo que se quiere destacar es que la escucha diafónica no es una actitud reactiva al reparto policial de sentido y orden de las cosas —el reparto audible policial sí es una reacción a la libertad de ejercer las propias facultades sensitivo-intelectivas—, sino un impulso activo por el registro y acogimiento de una realidad audible heterogénea e inasible cuya consecuencia podría llegar a ser una concepción diferente de lo que es susceptible de ser tenido como común a una colectividad. Entonces, parte de la escucha diafónica consiste en un acto de multiplicación de la propia cavidad auricular, de modo que cada desdoblamiento del *tympanon* logra hacer re-

sonar en sí tanto la unicidad de cada emisión al interior de su campo audición como a los emisores que lo conforman.



Sarah y Susy se hablan en voz baja. *Suspiria*, Dario Argento, 1977.

Es posible encontrar un ejemplo de una escucha diafónica como escucha de pluralidad de voces en *Suspiria*.⁷⁷ En este filme se cuenta el paso de una joven bailarina estadounidense, Suzy (Jessica Harper), por una prestigiada academia de danza clásica en Friburgo que resultará ser la sede de aquelarres y escenario de trágicas muertes bajo los conjuros e invocaciones de una bruja maestra.⁷⁸

Desde su arribo a la ciudad, Susy empieza a ser atacada por dolores físicos, mareos y alucinaciones auditivas —escucha voces y ruidos extraños en su cabeza—. Una noche, ya instalada en una de las recámaras de la academia, los síntomas de la protagonista son especialmente agudos.⁷⁹ La joven yace en la cama y su amiga Sarah (Stefania Casini) permanece a su lado para cuidarla. Hasta la recámara se escucha la reverberación y las resonancias de pasos en el edificio. Ya antes Sarah había advertido a Susy que todos los maestros dejaban la academia a la misma hora todas las noches y aquella no parecía ser la excepción. Se siguen escuchando los pasos y Sarah le dice a Susy: «¿Puedes oírlos? Se están marchando. ¿Los oyes?» (Argento

⁷⁷ Dario Argento. 1977. *Suspiria*. Italia. Produzioni Atlas Consorziate.

⁷⁸ Ejemplo 22.

⁷⁹ Ejemplo 23.

1977). El ruido de los pasos pasa a primer plano acústico y visual cuando Susy replica que ella no cree que los profesores salgan de la escuela ya que se escucha que los pasos se pierden antes de que el sonido delate un giro hacia la derecha, mientras que la puerta de salida se encuentra a la izquierda. Susy, desde su cama logra escuchar a través de las paredes de su recámara las resonancias que le indican la dirección de los pasos. El percutir de los zapatos sobre la duela se impregna de las cualidades espaciales del edificio, recoge, por decir lo menos, la separación entre las paredes y la altura del techo, la extensión de los pasillos y el grosor y espesor de los muros, las puertas y las alfombras. La cualidad diafónica de este hecho radica en que cada golpe sobre la duela se multiplica al encontrar una superficie reflectante; lo que era el simple golpeteo del tacón sobre la madera deviene una cantidad incontable de réplicas que a su vez portan, cada una, las cualidades y propiedades de los materiales que atraviesa y las superficies en las que se refleja. Lo que se quiere destacar es que es probable que exista un único hecho: unas personas caminan por la escuela y, sin embargo, la realidad audible es una y son cada una de las versiones de cada uno de los pasos sobre la madera atravesando el edificio omnidireccionalmente hasta ser recogidos por los oídos de Suzy. La distancia herciana, dinámica, rítmica y articular entre estas incontables versiones de un tacón sobre la madera — sin contar el siguiente racimo de sonidos, y el siguiente, y el que viene— es tan corta y sutil que para un escucha descuidado —como Sarah, por ejemplo— pasaría desapercibida. Eso es lo que Susy logra discernir con sus oídos, los cuales se desdobl原因 para dar cabida a las cualidades de cada sonancia, como si su oído pudiera distinguir entre aquella voz singular que viene del reflejo de la pared anterior, la posterior, aquellas que reverberan en su cuarto de baño y cruzan su pequeña puerta, o la que le llega desde el techo justo encima de su cama. Es como si cada reflejo, difracción o refracción del percutir de los zapatos sobre el suelo fuera una voz en sí misma. Que los maestros caminan por los pasillos del edificio sin abandonar la escuela es sabido por Susy *ipso facto* gracias a la introyección en las re-sonancias que unos zapatos percutiendo la madera ocasionan en ella. Desde su cama, Suzy diafona atravesando y escudriñando en la reverberación, los reflejos y las refracciones de los pasos; intervalos dinámicos y rítmicos son todos estos. Sarah no había puesto atención en ello, pero ahora, gracias al apunte de Susy, sabe que puede llevar a cabo la misma operación. Ésta apenas está empezando a escuchar con

atención cuando Susy cede ante la somnolencia, entonces comienza a tomar nota de la cantidad de pasos, su dirección y el ruido de las puertas que se abren y cierran. Sarah termina con una cuanta de pasos, puertas y direcciones que deja para Suzy antes de morir. Finalmente, cuando las alucinaciones auditivas se tornan aún más insoportables y después de una serie de infortunios y tragedias a su alrededor, Susy decide seguir la cuenta y dirección de los pasos en la libreta de su amiga para dar con el origen del mal que la persigue. En este caso, el oído de la protagonista diáfona porque sólo por medio del discernimiento de cada una de las voces producidas por el tránsito y reflejo del sonido de los pasos a través de los diferentes materiales se hace posible la conciencia de la procedencia y el destino de los emisores, de quienes producen y ponen en sus oídos tales ruidos.



Sarah toma nota de los pasos y las direcciones. *Suspiria*, Dario Argento, 1977.

Ahora bien, para retomar el asunto sobre la escucha como lectura entre líneas. Dentro de las prácticas musicales, se desarrolló, particularmente en la Europa de los siglos IX a XVIII, algo a lo que hoy se le denomina «polifonía oculta»; esta práctica se mantiene vigente mayoritariamente debido a los intérpretes del repertorio de estas épocas. La particularidad de esta clase de polifonía es que suele presentarse en pasajes o en formas musicales que no delatan a primera escucha la confluencia de melodías diferentes y complementarias. La polifonía llanamente dicha, tanto como la oculta, está relacionada con la escucha diafónica debido a que ésta es la capacidad de escuchar la distancia entre las emisiones y en que el sentido recogido de esta

experiencia se haya, precisamente, en la recepción diferencial de cada una de las voces de entre la multiplicidad de voces «ocultas». Lo que se trata de desarrollar aquí es la noción preliminar de Szendy de una diafonía como una escucha afectada por la di-sonancia: una sonancia escindida. Aquí se dice, pues, que diafonía es una de las cualidades y capacidades corporales por las que un oído logra dar cuenta y acoger la disonancia, de la relación diferencial de las voces en el *sensorium*. Lo que se desea destacar es que las palabras discordancia, disonancia o diferencia remiten a la interferencia, a una *separación de la voz y de la cavidad auricular*. Lo que interesa del pensamiento diafónico es la consciencia volcada sobre el intervalo y cómo éste afecta el entendimiento de la situación común.

¿Cómo es posible que la escucha diafónica ponga a las escuchas en una nueva situación de comprensión de los asuntos que competen a unos y otros en la comunidad? En el filme *La vida de los otros* se escucha cómo las interferencias, las intersecciones e intercepciones de las emisiones auditivas singulares, y su cotejo con las señales del régimen ético de producción estética, pueden estimular la acogida de las voces disidentes. Esto es lo que le sucede al capitán Gerd Wiesler (Ulrich Mühe) al ser interpelado por las voces un dramaturgo y una actriz quienes estaban bajo su escucha. Debido a la situación de espionaje auditivo, el capitán al servicio del Ministerio para la Seguridad del Estado (Stasi), cuyo lema fue *Escudo y espada del Partido*, se emancipa *so pena* de degradación y veto de labores de inteligencia policial.

Durante los últimos años de la República Democrática Alemana (RDA), el capitán Gerd Wiesler, es comisionado para ejecutar un programa de espionaje auditivo completo en el departamento del dramaturgo Georg Dreyman (Sebastian Koch) y su novia Christa-Maria Sieland (Martina Gedeck). Dreyman es uno de los escritores dramáticos autorizados para escribir y dirigir obras de teatro en la RDA y cuenta, por supuesto, con la aprobación del Ministro del Departamento de Cultura en el Comité Central, Bruno Hempf (Thomas Thieme) —en materia de reparto estético, ni la autorización ni el veto son otorgados o expresados de manera oficial, sino fácticos—. Éste es un asiduo de las puestas en escena de Dreyman y quien, parece, sólo tiene interés sexual en la primera actriz, Christa-Maria.

Inicialmente, el Director del Departamento de Cultura, Anton Grubitz (Ulrich Tukur), busca al capitán Wiesler en la universidad de la Stasi para invitarlo al teatro.⁸⁰ Durante la obra, Wiesler permanece atento a todo lo que sucede y al final de la noche, tiene la certeza de que Dreyman es un hombre del que el Estado debe tener cuidado; de hecho, él mismo propone a Grubitz poner al dramaturgo bajo escucha. El director, a su vez, busca la aprobación del ministro Hempf para iniciar la operación y se designa a Wiesler como encargado de ésta. En el departamento de la pareja es instalado el paquete completo: micrófonos en todas las habitaciones, en el baño, en los pasillos; en todos los interruptores y detrás del papel tapiz; la línea telefónica y el interfón están interceptados; además, una videocámara vigila el exterior de la entrada principal del edificio. El puesto de control es instalado en el ático del mismo edificio: grabadoras de cinta, filtros, auriculares, una máquina de escribir, interruptores ligados al cableado eléctrico del departamento y un teléfono ligado al interfón y al teléfono del departamento. Al inicio de la operación de espionaje, Dreyman no parece tener ni actitud ni intenciones subversivas.⁸¹ De hecho, durante su fiesta de cumpleaños tiene una desavenencia con su amigo Paul Hauser (Hans-Uwe Bauer), quien acusa al director de la última obra de Dreyman de ser Stasi. Éste detiene a Hauser, pero el disidente aprovecha para recriminarle también al escritor ser un “pez gordo” idealista que no se atreve a hacer nada en contra de los que han destruido las carreras de compañeros como Albert Jerska (Volkmar Kleinert), amigo íntimo de Dreyman y, también, invitado a la fiesta. Todos esto es minuciosamente escuchado por el espía. De hecho, más tarde en el filme, la Stasi revocará el permiso de Hauser para viajar fuera de la RDA, impedimento que Dreyman aprueba de manera expresa y que queda registrado en la investigación.

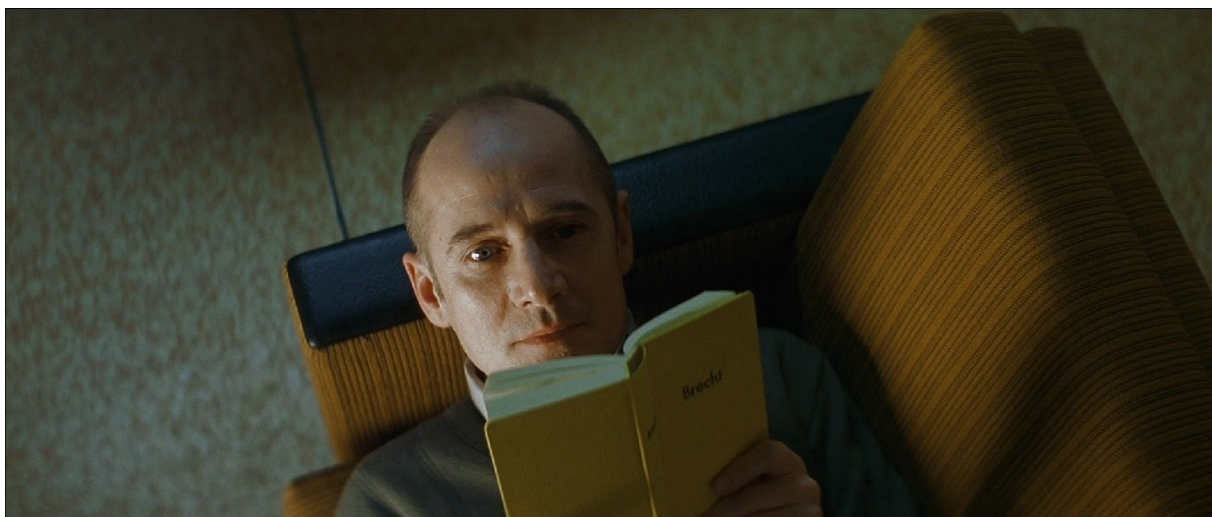
En una de las secuencias iniciales, Albert Jerska y Dreyman hablan acerca del veto que pesa sobre el primero debido a ciertas insinuaciones subversivas en su último montaje hacía más o menos diez años. La noche de la fiesta, Jerska obsequia al cumpleañosero la partitura *Die Sonate vom guten Menschen*, comentan que han leído la obra de Brecht —un dramaturgo alemán con una concepción crítica del arte teatral— y le cuenta lo frustrado y desesperado que

⁸⁰ Ejemplo 24.

⁸¹ Ejemplo 25.

se encuentra por estar en la “lista negra”; Wiesler, desde el ático, toma nota de todos los detalles y días después, entra a casa de Dreyman y, sin reportarlo, toma prestado el libro de Brecht y, en su casa, lee el poema *Recuerdo de Marie A.*⁸² Entonces sucede un deslizamiento mimético aural: en ese plano en el que Wiesler está recostado en su sillón con el libro entre las manos se escucha la voz de Dreyman haciendo re-sonar el texto en Wiesler.

An jenem Tag im blauen Mond September / Still unter einem jungen Pflaumenbaum /
Da hielt ich sie, die stille bleiche Liebe / In meinem Arm wie einen holden Traum. / Und
über uns im schönen Sommerhimmel / War eine Wolke, die ich lange sah / Sie war
sehr weiß und ungeheuer oven / Und als ich auf sah, war sie nimmer da. (Donnersmarck
2006).



Wiesler lee Brecht con la voz de Dreyman. *La vida de los otros*, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006.

Devuelta en su puesto de escucha, entra una llamada al teléfono del dramaturgo⁸³: Karl Wallner (Matthias Brenner) llama para decirle que Jerska se ha suicidado. El escritor y el espía se quedan estupefactos. En compañía de Christa, Georg se sienta al piano y toca la música que le había regalado Jerska en su cumpleaños; el espía sigue escuchando sin hacer un solo movimiento. Ante el suicidio de Jerska, Dreyman ya no puede permanecer callado ni fingir que nada ha pasado. Al día siguiente, el escritor ensaya un texto sobre el suicidio en la RDA y de cómo la

⁸² Ejemplo 26.

⁸³ Ejemplo 27.

oficina de estadísticas ha decidido no tomar registro ni contar esas muertes. En las primeras líneas del texto Dreyman alega que la oficina de estadísticas sabe todo acerca de los ciudadanos: cuántos zapatos compran, cuántos libros leen, cuántos alumnos egresan; pero que cuando se pregunta por los suicidios, el oráculo se queda callado, pues los suicidios en la RDA se habían dejado de contar desde 1977. El texto de Dreyman da cuenta de que un suceso singular tiene un fondo comunitario: el censo y la persecución de los artistas y sus temáticas. Debido a la postura conservadora del escritor, Wiesler ya sentía cierta empatía con él, pero ésta se consolida debido al suicidio de Jerska y la dimensión pública del suicidio —propiciado por el régimen— que Dreyman pone en sus oídos.



Wiesler, llorando, escucha a Dreyman tocar el piano tras la noticia del suicidio de Jerska. *La vida de los otros*, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006.

Se debe destacar que no se trata de que Wiesler dude de su quehacer y su compromiso como *escudo y espada del partido*, se trata de que, debido a que se ha puesto a la escucha de un segmento de la realidad que el régimen político trata de controlar a través del censo de su estética ha dado cuenta de cómo para controlar estos éxtasis, lo que se gestiona y administra es la vida y la muerte. Se debe mencionar que Wiesler ha empezado a tomar distancia de los posicionamientos de Grubitz y de Hempf.⁸⁴ La ruptura entre Wiesler y Grubitz sucede en el comedor de una oficina de la Stasi. Wiesler estaba buscando el archivo del caso de Jerska

⁸⁴ Ejemplo 28.

cuando Grubitz lo interrumpe y lo invita a comer no sin confirmarle que le enviarían el expediente de Jerska. Al llegar al comedor, Wiesler sugiere que el socialismo debe empezar en algún lugar, así que se sientan a un lado de otros trabajadores y no con los altos mandos. Cuando se sientan, Grubitz le comenta al capitán que el auto del que se había visto bajar a Christa la noche de un jueves era el del ministro Hempf y que, en ese caso, no debía levantar el reporte por escrito, sino sólo de manera oral, en secreto. Incluso le comenta que él mismo ha borrado ese detalle del informe y que, por ningún motivo, el ministro debía aparecer implicado en el caso —el ministro había estado abusando sexualmente de Christa a bordo de su auto; desde el inicio del filme se hace patente la atracción que siente Hempf por la actriz—. Grubitz, pues, le explica al espía que deben concentrarse eliminar las molestias para el ministro y continúa insistiendo en el programa de espionaje a Dreyman, le dice que, si llegan a descubrir algo sobre éste, sería de enorme provecho para sus carreras profesionales. En ese momento, Wiesler detiene al director, le dice: «¿Por eso entramos? ¿Recuerdas el juramento que hicimos? Somos el escudo del partido» (Donnersmarck 2006). El gesto de Wiesler es de total desacuerdo. El uso faccioso de los recursos y los productos de la Stasi, el expreso interés personal de Grubitz y el pedestre apetito sexual de Hempf hacen entender a Wiesler que lo que persiguen sus superiores no son los ideales del partido ni de la República ni del socialismo.

La primera ocasión en la que se hace patente que algo ha sucedido en los oídos-cabeza de Wiesler debido a lo que ha venido escuchando sucede cuando, en el elevador del edificio en el que vive,⁸⁵ un niño le pregunta que si en verdad es un Stasi, a lo que él le pregunta: «¿sabes qué es un Stasi?» y el niño le contesta: «Sí, mi papá dice que son hombres malos que encarcelan personas». Su primer impulso es, efectivamente, preguntarle cómo se llama su papá, pero cierra la boca antes de terminar su enunciado —se escucha hablar— y termina preguntándole al niño cómo se llama su pelota. En este caso, Wiesler comete una omisión con respecto de su quehacer como escudo y espada del partido, pero en una segunda oportunidad comete más que una omisión.⁸⁶ Una noche de jueves, Christa se dispone a salir bajo pretexto de visitar a una amiga. En ese momento Georg le dice que él lo sabe todo acerca sus encuentros con el ministro de

⁸⁵ Ejemplo 29.

⁸⁶ Ejemplo 30.

cultura. Luego de que Grubitz diera la orden de que los encuentros entre Christa y Hempf no se debían reportar por escrito, una noche, mientras Christa es dejada afuera de su casa por Hempf, Wiesler, desde su puesto de espionaje, hace sonar el timbre para que Georg se acerque hasta la puerta y pueda darse cuenta de lo que está sucediendo. De ese modo es que Georg se ha enterado de la situación y le pide a Christa que no se encuentre más con el ministro, le dice: «No lo necesitas» (Donnersmarck 2006), refiriéndose a que no necesita ceder ante los abusos de Hempf para asegurar su carrera en el teatro, le dice que debe confiar en su arte. Ella le responde: «No necesito todo este sistema? ¿Y tú? Entonces tú tampoco lo necesitas. O lo necesitas menos. Tú te vas a la cama con ellos. ¿Por qué lo haces? Porque también te pueden destruir a pesar de tu talento y tu fe. Porque ellos deciden qué actuamos y quién puede dirigir. No quieres terminar como Jerska y yo tampoco. Es por eso que me voy» (Donnersmarck 2006). El capitán está escuchando atentamente cuando llega su relevo, el agente Udo (Charly Hübner). Wiesler aprovecha esta situación para adelantarse al bar donde sabe que Christa hará un poco de tiempo antes de encontrarse con el ministro. Allí, él la espera. Ella llega y toma una mesa. Entonces él se acerca y conversan: «Señora Sieland. Muchos la aman por lo que es» (Donnersmarck 2006). La actriz le responde que los actores no son quienes parecen ser. Y él insiste: «Usted, sí» (Donnersmarck 2006). Christa se despide diciendo que verá a una amiga y el capitán le responde: «¿Lo ve? Ahora mismo no está siendo quien es usted» (Donnersmarck 2006). Christa se intriga y vuelve a sentarse, le dice: «Así que usted conoce a Christa-Maria Sieland. ¿Qué opina? ¿Lastimaría a alguien a quien la ama más que a nadie? ¿Se vendería por arte?» (Donnersmarck 2006). Él le responde: «¿Venderse por arte? Ya tiene arte, sería un mal negocio» (Donnersmarck 2006). Esta intervención, por supuesto, tiene toda la intención de evitar que Christa siga siendo violada por el ministro y que Georg tenga que vivir con esa impotencia. No se trata de que el capitán no sepa que, efectivamente, el ministro de cultura y sus subordinados deciden sobre los contenidos y el reparto de los puestos y los cargos en la vida cultural en la RDA. La inconformidad del capitán radica en que, en este caso, el reparto de la escena artística está siendo calibrado por intereses particulares que nada tienen que ver con la seguridad del partido ni del Estado.



Dreyman lee el borrador del ensayo. *La vida de los otros*, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006.

Una de las pruebas definitivas de que el espía ha comenzado a re-sonar con la disidencia teatral e intelectual, una realidad y una singularidad extraña a él, a sus convicciones e ideales, sucede cuando, luego del suicidio de Jerska, en casa de Dreyman, éste, Hauser y Wallner se reúnen con el editor de *Der Spiegel*, revista en la Alemania del Oeste, quien les ayudará a publicar el ensayo sobre el suicidio en la RDA.⁸⁷ De hecho, el grupo ha decidido trabajar en el departamento de Georg porque creen que la vivienda no está intervenida. Después de haber iniciado a escribir el texto sobre suicidio, Dreyman buscó a Hauser para publicarlo, pero Hauser sabe que hay micrófonos en su departamento y sugiere probar el de Georg. En el departamento de éste, con ayuda de Wallner y un tío, hablan acerca de ayudar a escapar a Hauser por un cruce fronterizo con el Berlín del Oeste. Sentados en el sillón, hablan de todos los detalles del supuesto escape y lo ponen en marcha. Dos horas más tarde, el familiar de Wallner los llama del otro lado de la frontera y les dice que el plan ha dado resultado. Wiesler había escuchado todo, pero como ya había empatizado con Dreyman y temía un castigo para la pareja y sus amigos, deja pasar el incidente y, a su vez, los subversivos suponen que la vivienda no está bajo escucha. Entonces, cuando los tres amigos se reúnen a ensayar el texto, el agente Udo en el puesto de espionaje sospecha que estos traman algo, pero en cuanto éste se lo comenta a Wiesler. El capitán lo reprende y le dice que los escritores están preparando una obra de teatro en homenaje a los

⁸⁷ Ejemplo 31.

40 años de la RDA. Pese a esto, Wiesler prepara un informe detallado sobre este asunto y se dispone para entregarlo a Grubitz.

Wiesler se presenta con el informe entre las manos en la oficina del director y éste, antes de decir cualquier otra cosa, le muestra con orgullo una tesis doctoral que ha dirigido:⁸⁸ *Las condiciones de prisión para los artistas subversivos basado en el perfil de carácter*. Grubitz le explica al capitán cómo acabar con Dreyman y su voluntad. De acuerdo con el texto: diez meses detención sin sentencia, “buen trato”, “sin violencia” y aislamiento absoluto. La mejor parte, dice, es que la mayoría de los artistas de su tipo que han procesado de esa manera no han vuelto a escribir, ni pintar ni a hacer «lo que sea que hagan los artistas» (Donnersmarck 2006). Al escuchar esto, Wiesler se arrepiente y no entrega el informe, de hecho, solicita “flexibilidad” para llevar a cabo la investigación, reducir los turnos y retirar del puesto al agente de relevo, Udo. Esto, por supuesto, para asegurarse de que el texto de Dreyman sea publicado; aunque el director le dice al capitán que su propuesta es sospechosa, la acepta debido a que la actitud de éste es estoica y no se intimida ante las acusaciones. El texto es publicado y se vuelve noticia nacional. Entonces, movido por las sospechas, Grubitz ordena arrestar a la pareja de Dreyman y la hace interrogar por el mismo Wiesler, quien la hace confesar. Christa incluso les dice en dónde se encuentra la máquina de escribir, pieza clave para incriminar al escritor. Wiesler, para evitar la inminente captura del dramaturgo, se adelanta a Grubitz y alcanza a ocultar la máquina de escribir y resto de las pruebas. La consecuencia de esto este cambio de bando es que Dreyman no puede ser procesado y el capitán es degradado sin posibilidad de recuperar su puesto o ascender.

En este ejemplo, lo que se desea notar, es que Wiesler no empatiza con los ideales de Dreyman, sino que, primordialmente, primero, entiende que una acción que parece privada como el suicidio, puede tener un fondo común debido a la intervención de, por ejemplo, la fuerza del Estado. Segundo, el espía se da cuenta de que la persecución contra el escritor no es por la seguridad del partido ni del Estado, sino por el encumbramiento político de Grubitz y de la satisfacción personal Hempf.

⁸⁸ Ejemplo 32.



Wiesler mancha su informe final con la tinta de la máquina de escribir de Dreyman. *La vida de los otros*, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006.

Es un hecho que en el ahora *tympanon*-Wiesler conviven las convicciones y los ideales de la Republica con la querrela social puesta en sus oídos por el ensayo de Dreyman, pero lo que sucede con el capitán es que escucha y entiende la situación singular y la relevancia pública del malestar del escritor: la incidencia de suicidios en la RDA es tan alta que el Estado, desde 1977, ha dejado de incluirla en las estadísticas oficiales. Ese es el punto de inflexión y el punto en el que Wiesler deja de escuchar sólo a contrapelo de sus instrucciones como escudo y espada del partido y empieza a escuchar y re-sonar con las palabras de Dreyman. Wiesler es un agente comprometido con los ideales, es severo y rígido con respecto de su quehacer como capitán de la Stasi y en diversas ocasiones esto se hace patente. De hecho, el filme inicia con una secuencia en la que él imparte una cátedra a un grupo de jóvenes sobre cómo llevar a cabo un interrogatorio exitoso. Wiesler corre las grabaciones auditivas de un riguroso, durísimo y extenuante interrogatorio ejecutado por él mismo años atrás en un centro de detención.

Si se piensa en el carácter exotérico del *sensorium* de la RDA, se podría decir que el capitán Wiesler, luego de ponerse a la escucha de los miembros anómalos de la comunidad, puede distinguir las voces disintientes en el campo de audición que es, sólo para la Stasi, unidimensional: *unifono*. El capitán ha podido acoger la anomalía y ha actuado en contra del Estado mismo. En esta medida, los informes de Wiesler son llanamente exotéricos, lo esotérico está en sus acciones y omisiones. En sus informes sólo hay señales superficiales y sinfónicas con

respecto de lo que se espera de su quehacer y de la actividad de Dreyman y sus amigos. La verdadera doctrina del espía se desplazó de la máquina de escribir en la que redactaba cada informe hacia sus acciones, omisiones y silencios: lo «oculto» de la agenda del espía radicó en todas las pruebas que borró: informes falsos y el hecho de ocultar la máquina de escribir que terminaría por inculpar al escritor. La polifonía «oculta» en el tympanon Wiesler está formada por un campo heterogéneo que se compone por algo que es como un monólogo dictado por el ministerio de cultura de la RDA y la emergencia anárquica de las voces disidentes. Antes se dijo que quien escribe entre líneas deja en el camino, palabra tras palabra y signo de puntuación tras signo, los momentos en los que se puede percutir y hacer resonar mundos ocultos. Al percutir, por ejemplo, pero más bien, por ahora, al leer y amplificar esas resonancias se rompe el sentido predeterminado del ethos-de-lo-audible. Como en el caso de Wiesler, las palabras y su escansión se guardan y, durante la lectura-escucha, su sentido permanece en la memoria lo suficientemente vivo como para que la disonancia sea experimentada, así como durante la escucha de la polifonía oculta se da cuenta de la distancia entre las voces que conforman la unidad musical. La posibilidad de cotejo en la memoria de lo actual con lo acaecido, así como con lo virtual es uno de los principios del entendimiento diferencial que hace posible una escucha entre líneas. Lo importante del caso de Wiesler es que el contrapunto de lo que escucha, dice y hace no es audible, sino fáctico. En el caso del espía, la escritura entre líneas se torna acciones entre líneas. Wiesler logra escuchar entre líneas porque puede distinguir entre los ideales del partido y del socialismo, los dictados egoístas de los altos mandos de la Stasi y la querrela pública que plantea Dreyman con respecto al suicidio en la RDA.

La escucha de Wiesler diafona porque éste se introyecta en la desavenencia entre los ordenamientos de la Stasi y las palabras del texto de Dreyman que llegan hasta sus oídos. Ahora bien, en el caso de *La vida de los otros*, hay un aparato de control estético que decide sobre lo que se muestra y se escucha, pero, finalmente, este régimen es vulnerado por la facultad misma que le permite sobrescuchar la realidad. Wiesler, en su integridad sonosensible, abre un intersticio por el que se cuela la voz disidente de Dreyman, pero no por ser la voz particular, sino porque sus palabras ponen en el *sensorium* un asunto de relevancia pública. Las facultades mismas del capitán al servicio del aparato de control y producción han sido las herramientas

con las que ésta ha sido vulnerado. El *sensorium* en la RDA ha sido contaminado por las palabras de Dreyman y esta disonancia ha sido acogida por Wiesler en su interior.

La diafonía se postula aquí como una operación emancipatoria debido a que, primero, es el ejercicio de una capacidad corporal que cualquiera puede realizar; segundo, al ofrecerse como una operación sensible-intelectiva diferencial y performativa, la diafonía se pone en marcha directamente en las propiedades de la realidad fónica de su campo de audición efectivo y no como presupuestos identificatorios ni prescriptivos del sentido de la experiencia; tercero, debido a lo anterior, ofrece la posibilidad de abrir espacios y tiempos en los que se ponen a prueba el sentido y la validez de cualquier emisión o señal auditiva; finalmente, lo anterior puede dar origen a un entendimiento indisciplinado, libre y singular de quienes emiten o exhalan cualquier cosa, de sus situaciones y circunstancias específicas en las que se suscitan esas emisiones que se ponen en los oídos de quienes se prestan a su escucha.

En el ejemplo anterior, se podría decir que es la capacidad de diafonar lo que ha llevado al capitán Gerd Wiesler a actuar en favor de Dreyman y los otros disidentes. Wiesler, sí, es un capitán de la Stasi entrenado y adoctrinado para ser el escudo y la espada del partido, sin embargo, no por ello deja de prestar oídos, atención y razón a lo que sucede en la vida de Dreyman, Christa y Hauser, así como a las intenciones de sus superiores. Lo que se desea destacar es que cuando Wiesler se pone a la escucha y se siente interpelado por la voz de Dreyman, lo que sucede no es un nuevo adoctrinamiento, sino una convocatoria para actuar de manera no censada por su disciplinamiento. Las voces de los otros se sobrefonan a los dictados de su ser, hacer y decir disciplinar y el resultado ha sido un cambio en sus acciones y, prácticamente, un cambio de bando. No se trata de que Wiesler dude de sus convicciones, se trata de que se ha dado cuenta de que existe una cara y una voz «ocultas» en la vida en la RDA. Una cara y una voz que el régimen trata de enmascarar y silenciar a través del censo estético, que en el fondo es un reparto de vida y muerte por la seguridad del partido y, en el mismo sentido, de los miembros del partido. El mismo Grubitz así lo entiende: «el partido somos los miembros del partido y, aún más, los miembros destacados» (Donnersmarck 2006). Al final, Wiesler se coloca a sí mismo en una posición diferente, no actúa reactivamente contra el

partido, sino de acuerdo con una nueva forma de entender el lugar de sí mismo y de los otros en la república.

Es posible fincar una gran similitud entre la escucha diafónica y la lectoescritura «entre líneas» de Strauss porque escuchar y leer requieren del acaecimiento de la escucha física o mental (al leer en voz baja o reproducir para sí en la mente un acontecimiento sonoro), pero, aún más allá, el símil radica en el origen y propósitos políticos de esta técnica de escritura. Mientras escribir entre líneas obliga «a todos los escritores que sostienen puntos de vista heterodoxos a desarrollar una peculiar técnica de escritura» (Strauss, *Persecución y arte de escribir* 2014, 57), el *sensorium* auditivo es ya un símil de texto straussiano en el que confluyen una multiplicidad de voces de las que la escucha difiere e integra como unidad y diversidad para el sentido sensato. La escucha diafónica abre intervalos entre las líneas discursivas con el fin de escuchar las fricciones, las disonancias, los desencuentros y las contradicciones entre ellas. Entrar en el intervalo, como lo hace Wiesler o Simón, es hacer esotérica la experiencia, es decir, el oído diafona desde «adentro» del espectro audible y es así como intercepta y abre intervalos. La escritura esotérica es símil de una escucha de las discordancias al interior del intervalo por el que se pasa de un reparto policíaco a la subjetivación política. Escuchar de manera diafónica operaría aquí como el desenmascaramiento de las líneas y pasajes «ocultos» en el devenir de las formas audibles. En este caso, lo «oculto» es el hecho disintiente en el supuesto estado sinfónico de los discursos, las señales, las músicas y la producción del ruido.

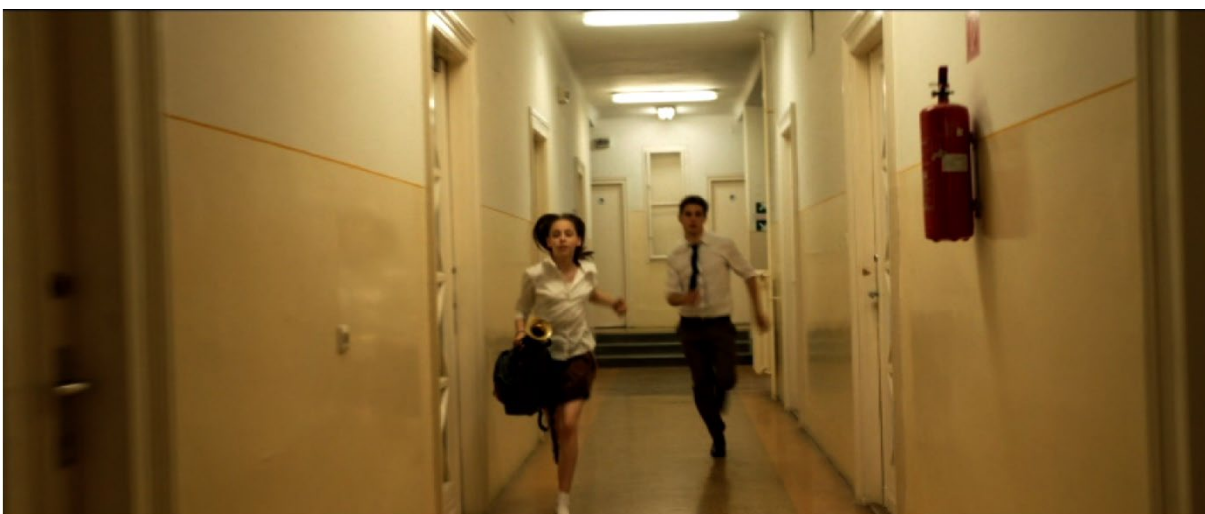
Ahora bien, este modo de escucha y disposición de la realización de los desarrollos supone la dificultad de que una escucha diafónica no puede ser unívoca o, más específicamente: unítona. Y no tendría por qué serlo en la medida que una de las cualidades de una escucha emancipada es el hecho de ofrecerse al hospedaje de cualquier cantidad de voces singulares y de quienes las exhalan. Del mismo modo, una lectura entre líneas no puede suponer un acuerdo rotundo entre los intérpretes. Dice Strauss:

[D]ebe considerarse posible que leer entre líneas no lleve a un acuerdo completo entre los estudiosos. Si eso es una objeción a la lectura entre líneas como tal, valga la réplica de que los métodos que generalmente se usan en la actualidad tampoco han llevado

a un acuerdo universal, ni siquiera amplio, en los puntos verdaderamente importantes (Strauss, Persecución y arte de escribir 2014, 65).

Strauss atribuye esta dificultad a un espíritu cientista que denomina «historicismo». Esta tendencia, nos dice, niega cualquier sentido ulterior de los enunciados y sólo es capaz de reconocer y aceptar como verdaderos aquellos desarrollos deducidos de las afirmaciones explícitas (Strauss, Persecución y arte de escribir 2014, 60). Se estima que la palabra, una de tantas maneras de dar forma sensata, direccional y perceptual al sonido, puede designar uno o más desarrollos más o menos estables. Ya la hermenéutica es testigo de la dificultad que supone el acuerdo de los intérpretes alrededor de textos de los cuáles puede o no decirse que contengan enseñanzas esotéricas. Lo que se asoma aquí, es que la mera actividad interpretativa supone una pluralidad de voces. Ahora bien, en cuanto que problema de la escucha, esto no estaría relacionado con la lingüisticidad de la *aisthesis* diafónica, sino con la *aisthesis* singular del acontecimiento que funciona como espacio-tiempo para el despliegue de nuevas formas del ser, hacer y decir. El fundamento del giro auditivo no consiste en una mudanza del *sensorium* de la vista al del oído, sino, precisamente, en desligarse del carácter simétrico y racional-computacional entre *logos* y entendimiento.

En este punto cobra importancia la noción de *ethos*-de-lo-audible en la medida en que es esta razón práctica aquella con la que el sentido en las emisiones anómalas se entreteje en sus intervalos. Efectivamente, el *ethos*-de-lo-audible es el producto de un proceso de disciplinamiento policial basado en voraces lógicas de producción y diseminación, y es por ello por lo que no se puede prescindir de él en la elaboración de nuevas vías de experiencia ni de nuevas formas de asumirse en la comunidad. Los productos del régimen ético de producción aural avasallan los oídos de cualquiera que ponga oídos en el mundo a través de cualquier medio de comunicación, fuente de entretenimiento o producción audiovisual, máxime: el oído es un sentido abierto y basta estar en el campo de distribución para ser alcanzado por cualquier cantidad de señales prefabricadas. De modo que, al ser la escucha una capacidad performativa, lo que termina por moldear los sentidos de las cosas no son las cualidades formales audibles (tono, modo, timbre, etc.), sino las experiencias, las lecturas y los éxtasis singulares que suscita y acompaña.



Lili escapa del recital. *Hagen y yo*, Kornél Mundroczó, 2014.

Un ejemplo de esto ocurre en la secuencia final del filme *Hagen y yo* de Kornél Mundroczó.⁸⁹ La misma noche en que Lili (Zsófia Psotta) interpreta en público la obertura de la ópera *Tannhäuser* de Wagner, su perro, Hagen (Body), luego de haber sido abandonado a mitad del camino por el padre de Lili (Sándor Zsótér),⁹⁰ víctima de los más bajos abusos y maltratos que sólo un ser humano es capaz de imprimir en otras especies, lidera a cientos de perros en una sangrienta venganza en contra quienes lo maltrataron en su paso por las calles.⁹¹ La policía ha declarado un toque de queda y persigue y asesina a la jauría, compuesta, principalmente, por perros que escaparon de la perrera local. Lili abandona el recital para encontrarse con Hagen.⁹² Finalmente, Lili y Hagen, custodiado por la jauría, se encuentran en el estacionamiento del rastro de la ciudad. Lili se para enfrente de un Hagen ensangrentado, lo nombra, pero éste no la reconoce y se crispa más a cada instante. Lili está acorralada por una jauría furiosa, da un paso atrás, de su mochila saca su trompeta y entona las líneas principales de su parte en la obertura; entonces el tono muscular y la crispación del perro cesan (Mundroczó 2014). En las primeras secuencias del filme, la vida de Lili y Hagen es acompañada por esas mismas líneas melódicas,⁹³ pues la

⁸⁹ Kornél Mundroczó. 2014. *Hagen y yo*. Hungría, Alemania y Suecia. Viktória Petrányi.

⁹⁰ Ejemplo 33.

⁹¹ Ejemplo 34.

⁹² Ejemplo 35.

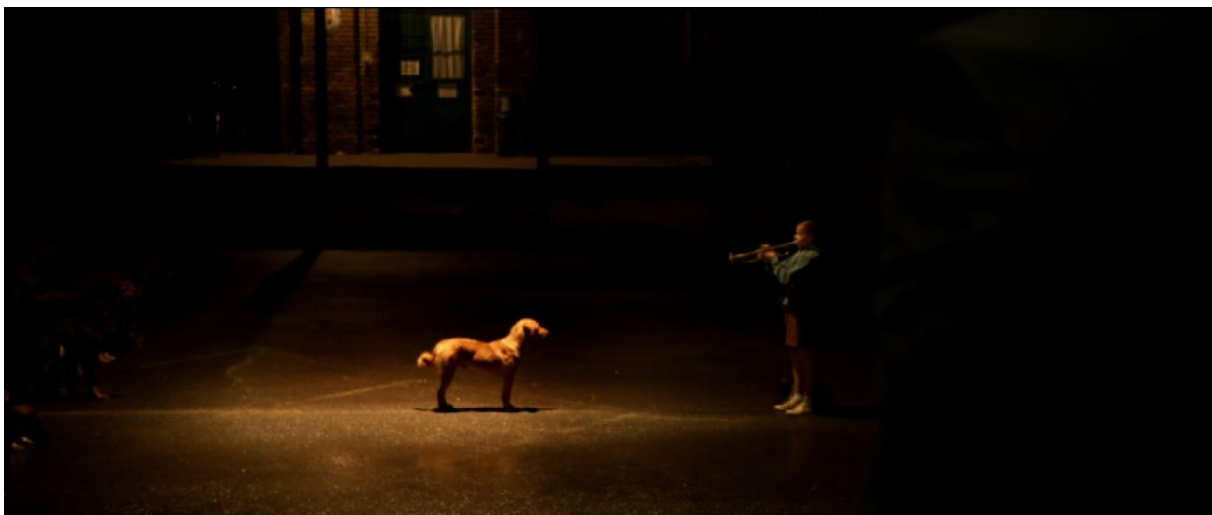
⁹³ Ejemplo 36 [Marcador 64].

joven practica insistentemente para el recital. A lo que Hagen responde en el estacionamiento del rastro no son las palabras de Lili, ni siquiera a su rostro o su cuerpo, sino a la música que acompañaba sus mañanas, tardes y noches.

Resultaría problemático afirmar que Lili transmite en esas notas un sentimiento específico por Hagen y los otros perros, aún más difícil sería probar que Lili ha capturado la esencia del *Tannhäuser*, si tal cosa existe, y que sus notas portan ese mensaje de amor y piedad característicos de la leyenda y las historias en las que se basó Wagner para la elaboración del libreto y, a su vez, sería admitir que las notas del *Tannhäuser*, efectivamente, remiten a un sentimiento, ideal, emoción y significado unívocos. Algo que se puede suponer, sin demasiado riesgo, es que en el oído de Hagen se da una relación directa entre la emisión específica que Lili exhalaba y las experiencias que discurrían en el inter de la práctica musical, tales como, por ejemplo, las caricias, la provisión de cobijo, alimento, atención y juego. Con este rodeo, lo que se trata de explicitar es que la escucha entre líneas es una actividad que se suscitará en un marco contrapuntístico entre la vulneración del pre-sentido ético-audible y una *aisthesis* más abarcante de las experiencias sensibles. En este filme es la cara lógica de las voces disciplinadas la que circula como el criterio único de entendimiento que se trata de sobrescribir a la *phoné*,⁹⁴ en este caso musical-animal, de una niña que no puede hacerse a la idea de deshacerse y olvidar a su perro, pues las palabras y razones explícitas no sólo han sido inútiles para que Hagen reconociera a Lili al final de la historia, sino que a lo largo de la película todos los adultos alrededor de la niña exponen razones, causas y motivaciones lógicas para que ésta desista de su búsqueda; sin embargo, Lili, al igual que su perro, no puede registrar estos ordenamientos. Prueba de ello son las acciones que verifican la desagregación de Lili de este marco ético y lógico de sentido audible cuando ésta abandona los ensayos para buscar a Hagen, cuando escapa de casa porque sabe que su padre reprueba su búsqueda y, finalmente, cuando abandona el recital la noche del estreno. La sala está en silencio y la orquesta se prepara cuando hasta los oídos de Lili llegan los ladridos y el estruendo de una jauría. Ni el ordenamiento disciplinar del protocolo de concierto orquestal puede detener a la niña ante el llamado y la re-sonancia no lógica, sino fónica animal por la que ella estaba esperando: la esperanza de reencontrarse con su perro. Por

⁹⁴ Ejemplo 37.

eso al final de la película Lili tiene que sacar su trompeta y tocar la música que Hagen conoce, no porque esta música sea afín a ambos como fondo lógico de su hermandad, sino porque la palabra como constancia de consistencia óntico-ontológica nunca tuvo lugar entre ambos.



Lili y Hagen en el rastro. *Hagen y yo*, Kornél Mundroczó, 2014.

Finalmente, entre la escucha emancipatoria y la escritura entre líneas puede suscitarse una especie de persecución en tanto la escucha diafónica trata de encontrar algo que yace «oculto» en el espectro audible. En el filme, *Sergio y Sergei*,⁹⁵ se cuenta la historia de como Sergio (Tomás Cao), un profesor de filosofía y radioaficionado radicado en La Habana, logra ejercer presión política, gracias a su radio, para que el último astronauta soviético, varado en órbita debido a la disolución de la Unión Soviética, pueda ser retornado a la tierra.⁹⁶ En un principio, Sergio se pone en contacto con la estación espacial por casualidad y ello conduce hacia la amistad entre el filósofo y el astronauta.⁹⁷

⁹⁵ Ernesto Daranas. 2018. *Sergio y Sergei*. Cuba. Joel Ortega, Jaume Roures y Ramon Samada.

⁹⁶ Ejemplo 38.

⁹⁷ Ejemplo 39.



Sergio en contacto con Sergei. *Sergio y Sergei*, Ernesto Daranas, 2018.

Durante el filme, Sergio sostiene conversaciones fuera del ancho de banda permitido por las autoridades de su país con el periodista estadounidense Peter (Ron Pearlman). Cuando ambos conversan por la radio, Peter, aunque sus investigaciones han incomodado algunas veces al FBI y la CIA, puede ser explícito y decir: «las paredes tienen oídos» (Daranas 2018),⁹⁸ sin embargo, Sergio no es capaz siquiera de insinuar su condición de estar bajo escucha de las autoridades locales y evita tratar cualquier asunto concerniente a las leyes, normas, usos y costumbres del régimen político al que se circunscribe. En este caso, el silencio de Sergio con respecto a estos temas es el intervalo hacia el cual dirigir la escucha, más exactamente, lo no dicho, el callar de la voz de Sergio de entre todas sus elocuciones es la línea «oculta» con la que se contrapuntea la conversación entre ellos, de allí surgirán los intervalos que abrirá la escucha diafónica, y por lo que se delata la condición de absoluta vulnerabilidad del profesor. Entonces, el silencio intersubjetivo del que se habló más arriba no es sólo producto del ensordecimiento y saturación de una cavidad auricular avasallada por los productos del *ethos-de-lo-audible*. En el caso de Sergio, el silencio que lo habita está siendo articulado por una fuerza disciplinante que lo orienta a medir sus palabras, a prever sus consecuencias y, en última instancia, a callar. Cuando este personaje calla, una escucha diafónica se encuentra ante la exigencia de desenmascarar la voz hegemónica en función de los puntos específicos en los que el profesor de filosofía tiene que

⁹⁸ Ejemplo 40.

hacer un uso discrecional de su *phoné*. El *logos* hegemónico que coacciona la voz de Sergio es silente y el silencio que teje en las exhalaciones de éste se cuela en su conversación; entonces la voz de Peter «las paredes oyen» se escapa de la bocina de la radio y del control de los radioaficionados hasta el dominio monologante de una voluntad que ha disciplinado al profesor de filosofía.



Unidad de audioespionaje desde edificio aldaño. *La conversación*, Francis Ford Coppola, 1974.

Otro caso de diafonía se presenta en la película *La conversación*.⁹⁹ El filme abre con un equipo de tres unidades de espionaje sonoro —antenas, micrófonos de largo alcance y grabadoras— mientras tratan de capturar la conversación que sostienen un hombre y una mujer que caminan por un parque.¹⁰⁰ En los planos generales de esta secuencia se escucha el bullicio del parque y los «antenas» e interferencias que captan las unidades. La pareja anda y el sentimiento de escucha ilícita en el audioespectador se incrementa debido a que el oído de la cámara consiste en lo que los espías alcanzan a registrar con las unidades, es decir, se escucha sólo lo que los espías logran interceptar: el audioespectador también se encuentra en la situación de tener que

⁹⁹ Francis Ford Coppola. 1974. *La conversación*. EE. UU. Paramount Pictures, American Zoetrope, The Directors Company y The Coppola Company.

¹⁰⁰ Ejemplo 41.

“parar la oreja”. Ya en la mesa de edición, Harry Caul (Gene Hackman), director de la operación, monta las tres cintas en tres aparatos sincronizados por un control maestro y una mezcladora de sonido. Harry hace correr las pistas simultáneamente y, debido a su refinada experiencia, es capaz de distinguir el canal por el que está obteniendo la mejor señal para registrarla en la cinta maestra que entregará a su cliente. Harry diafona el contrapunto que se produce entre los registros de las tres cintas —ruidos, atenzos, interferencias, otras conversaciones, viento, fricción de las unidades móviles, etc.— para lograr articular la verdad en la que confluyen esas dos personas bajo escucha. Este ejemplo será desarrollado en el capítulo siguiente.

2.4 Diafonía: diferencia y política

El *topos* de desencuentro, entonces, se empieza a configurar como el espacio y tiempo para la confrontación entre la operación sinfónica del aparato auricular y una capacidad corporal diferencial de la experiencia. Este *topos* ha cobrado aquí el nombre de intervalo y su acaecimiento coloca al *tympanon* en la tarea de abrirlo, transitarlo y habitarlo con el fin de ofrecer un nuevo significado, uno singular, acerca de lo que es escuchado como propio por una comunidad.

La acción del intervalo y, mejor dicho, de la escucha diafónica se lleva a cabo, entonces, sobre la relación sustractiva entre las señales sinfónicas surtidas a través de cualquier cantidad de aparatos y las emisiones anómalas que han sido lanzadas al *sensorium* en espera de acogimiento y hospedaje. En la diafonía, la escucha se entrega a la tarea de percibir la unidad de su campo de audición y amplificar los puntos de desencuentro, las disonancias, las cacofonías y disfonías producidas en esa distancia que el régimen ético de producción aural, a fuerza de saturación y proliferación, trata de enmascarar y silenciar.

La diafonía, como una de las operaciones de la sobrescucha, se dirige, pues, al intervalo que delata la discrepancia entre el mundo audible percibido y la realidad inteligida y, entonces, imprime una distorsión al reparto policial y al estado sinfónico que se imponen. Finalmente, la consecuencia de esta distorsión es un nuevo estado relacional basado en la experiencia singular de cada una de las emisiones y señales cotejadas a razón de la intensidad de sus batimientos.

Un lector meticuloso puede acceder, a través de las palabras exhaladas, a la enseñanza esotérica de los textos. En sentido analógico, un oído que logra escindirse en sí mismo es capaz de abrir e instalarse en intervalos durante la confluencia de las señales. En una escucha diafónica, como una lectoescritura entre líneas, lo oculto o enmascarado no se supera: la forma fáctica del contenido no se va a ofrecer plenamente, aunque en ciertos contextos, el oído pueda llegar a hacer audibles las suturas del aparato objetivante. Las elaboraciones de la diafonía, como las de la lectura entre líneas, gozan de una pluralidad de desarrollos que tendrán que ser acotados por los contextos experienciales que los acompañan.

La escucha diafónica encara la forma audible de ciertos aparatos de objetivación policiaca: la diferenciación de las señales y el cotejo en sus inconsistencias desarticula no la recepción, ésta nada puede impedirla mientras se esté dentro del campo de suministro auditivo, pero sí impide la instalación de alineamientos objetivantes en el sujeto, hace menos sencilla la asimilación de los productos de la lógica de producción ética-aural y, eventualmente, puede estimular la apertura de brechas que restituyan movilidad al pensamiento para plantear nuevas maneras de entender, entenderse, hacerse, decirse para sí y para cualquiera, los acontecimientos que le han sido expropiados, de los que se le ha desterrado, anulado, borrado o en los que no se le ha contado para traerlos de nuevo a la escucha y escrutinio públicos.

En el caso de *Simón del desierto*, la autoescucha, ruptura del silencio intrasubjetivo, puede ser uno de los elementos primarios para la emancipación debido a que esto estimula el enfrentamiento con las contradicciones mismas que ya habitan al propio *tympanon*-Simón. El sujeto ya es lugar y ocasión de la discordancia entre los ordenamientos y los impulsos de acción independiente. En el oído de Simón ya circulaban tanto los ordenamientos policiacos como el impulso de llevar más allá su actividad espiritual en tanto éste se sorprende a sí mismo ejerciendo unos poderes que no le son reconocidos. En *Tres colores: rojo* el juez en retiro se entrega a la actividad ilícita de interceptar las líneas telefónicas de su vecindario en la búsqueda de una verdad que, en el juzgado y en su vida sentimental, le fue negada. Para el juez, durante toda su carrera, la verdad pareció permanecer enmascarada entre la manipulación y ordenamiento de las palabras, leyes y estatutos. *Suspiria* es el ejemplo de que la sobrescucha es una operación cuyo rendimiento va más allá de la percepción de ondas sonoras. En este caso,

la diafonía a puesto a disposición de Susy un mapa, un norte, un sentido direccional a partir del cual ella actúa y pone fin a la situación adversa en la que se encuentra hundida. En *La vida de los otros*, el capitán Wiesler se emancipa y reformula la amplitud de su experiencia y su sentido de la comunidad al ponerse a la escucha de la disidencia. Wiesler no depone sus ideales, sino que se suma a la puesta en marcha de una querrela minorizada por el régimen de la RDA, pero expropiada por el texto de Dreyman. En *Hagen y yo* se asiste al derrumbe de la distinción entre animales lógicos y animales fónicos. En este filme se cumple la sobreinscripción de la *phoné* en su sentido más libre sobre el uso faccioso del *logos* como un criterio de reacción irreflexivo. En el filme *Sergio y Sergei* el audioespectador se enfrenta a la realidad disciplinar efectiva de un aparato alienante en su mayor extensión: el maestro de filosofía que tiene que medir sus palabras o, desde el punto de una sobrecucha, el maestro cuya práctica fónica da la razón a Strauss y, en cuyo caso, realiza un éxtasis que porta emisiones «ocultas» entre líneas, sentencias, verdades y sentidos ulteriores entretejidos en la cara exotérica de sus enunciados y sus silencios puntuales; son esos momentos de silencio en donde el escucha avezado podrá auscultar. Finalmente, Harry Caul, quien dirige la operación de espionaje auditivo y el montaje y articulación de la conversación interceptada, pone sobre la mesa la práctica de sobrecucha diafónica en una de sus formas más simples, como se dijo al principio, en alusión a las consideraciones sobre el maestro Jacotot: sabes escuchar, sabes y tienes la capacidad para externar audiblemente cualesquiera de tus propiedades singulares; hace falta que escuches, vuelvas a escuchar poniendo total cuidado y atención en ello. En este caso, Harry escucha, vuelve a escuchar, estructura para sí una realidad y un sentido de la conversación tal que, después de entender las condiciones de la solicitud de espionaje y las consecuencias de dar a conocer el secreto entre las víctimas de esta intervención, trata a toda costa de guardarse para sí el contenido de la cinta maestra.

La importancia del pensamiento-escucha diafónicos radica, pues, en que el *tympanon* mismo es hogar de una gran contradicción fundamental que da cuenta de sus dimensiones y su cala por medio de la siguiente operación de la sobrecucha: la auscultación; aunque la escucha diafónica se desenvuelve en un *sensorium* primordialmente sinfónico, siempre se puede abrir la posibilidad de acceder a las capas subrepticias que forman la estridencia de voces y fuentes

supuestamente consonantes. Ahora bien, precisamente en esta condición de desencuentro constante entre lo sinfónico y las emisiones legítimas exhaladas por cualquiera en espera de acogimiento ¿de qué manera se puede estimular un movimiento tal por el que la sobrescucha se abra paso a través de estas capas audibles superpuestas y entrelazadas? Como se ha dicho, se propone la auscultación como la operación otofilosófica propicia para la introyección y la amplificación de los intervalos de reconfiguración de lo común en donde aquello que no tenía parte en la cuenta, pase a ser parte íntegra de la misma. El espacio-tiempo que se abre al sustraer las señales del estado sinfónico es la ocasión de lo polémico y por la cual lo común deja de ser un supuesto estado de concordancia absoluta y deviene un estado de constante litigio y readjudicación de los asuntos y las querellas. La pluralidad de voces emerge de la sinfónisis y se hospeda en el *tympanon*. Esta polifonía podrá resolverse o no, pero lleva al escucha a experimentar la realidad aural como una parte impropia a sí, pero, finalmente, familiar.

Capítulo 3. Auscultación infligiva

En el capítulo anterior se ha postulado el surgimiento del intervalo, un espacio-tiempo en el que se suscita una polémica debida a la *aisthesis* diferencial entre las señales de un aparato de reparto estético con cualidades policiales denominado «*ethos-de-lo-audible*» en contra del ejercicio autárquico de la escucha que estimula el acogimiento de las emisiones que se han denominado como anómalas, éste es la «emancipación auditiva». Si se recuerda la acepción de lo anómalo [ἀνώμαλος] que Platón postula en el *Timeo*, estas emisiones son aquellas que surgen de los movimientos amorfos y que, a su vez producen sonidos «duros» y «desequilibrados»; son estos, precisamente, la clase de sonidos que se tienen en mente cuando se habla de emisiones anómalas. Aquellas exhalaciones provenientes de cualquier animal fónico y cuya finalidad es hacerse portar por cualquier cantidad de oídos a su alcance; es hacer re-sonar al *tympanon* que ahora las hospeda. El intervalo, entonces, es la ocasión del enfrentamiento entre una fuerza o voluntad alienante y disciplinadora física e intelectual en contra de una propensión a la acción autárquica y, por supuesto, performativa de las capacidades y competencias auditivas de cualquiera ante la necesidad de escuchar y hacerse escuchar por quienes se encuentran en su campo de audición.

La emancipación auditiva se comienza a configurar como el tratamiento otofilosófico de la realidad audible en la que se está inmerso y cuyo fruto es una problematización del reparto estético, político y óptico de y para cada parte singular en la comunidad. Ahora bien, aquí, el propósito es ofrecer una explicación acerca de cómo esta problematización del reparto del ser, hacer y decir se hace fácticamente posible por virtud de la escucha. A lo que se trata de dar una explicación por medio de la diafonía y la auscultación es, pues, al curso y las cualidades de las operaciones que un *tympanon* deben realizar para que se pueda dar un registro de las voces y emisiones que tienen la potencia para irrumpir en un régimen de sentido y significación impuesto por el *ethos-de-lo-audible*. La diafonía y la auscultación ponen en marcha una *aisthesis* que difiere el registro de las señales disciplinadoras y la escucha de una anomalía, operación que tiene como consecuencia una re-sonancia, un re-entendimiento de la situación, tiempo y lugar que se ocupan en la comunidad en que se acogen quienes están a la escucha y quienes están al uso de su *phoné*.

En el primer capítulo se habló de una facultad auditiva alienada por la voluntad de un aparato de producción y distribución de señales que, a fuerza de una constante e invasiva lógica de repetición, disciplina las capacidades tanto de escuchar como de hacer sentido de aquello que en la vida comunitaria sale al encuentro de manera audible y cuyo fin no es el dominio, administración o censura de la materia acústica *per se* —como partículas en contracción y rarefacción en un medio de propagación—, sino la identificación y el reparto de la forma unívoca e inequívoca de la realidad inteligible de una comunidad y todo aquello que ésta puede contener. A diferencia de los productos del *ethos-de-lo-audible* —señales producidas a partir de los principios de mínima variación, repetición y distribución— las emisiones anómalas y la distorsión que emerge de la sobrecucha no precisa de un método de maquinación, repetición y puesta al oído como si se tratara de una estrategia de mercadeo. Las emisiones de una *phoné* disidente no se repiten indiscriminadamente ni requieren ser producidas bajo ningún principio formal o de contenido, tampoco dependen de ningún mecanismo de diseminación masiva ni invasiva; a diferencia de las señales disciplinatorias, éstas deben ser amplificadas al interior de la cavidad auricular de un auscultante. Lo que hay que llevar hasta el límite en la auscultación otofilosófica es la carne del malestar que porta consigo cada *tympanon* que se haya entregado a la escucha de los asuntos de su campo de audición: del estado polémico; del estado que podría conducir a cualquiera a la exhalación de una querrela singular para tornarla común.

En el capítulo anterior, se trató la operación otofilosófica de la diafonía para caracterizar la sensibilidad a la recepción, acogida e interpelación de cualquier emisión anómala. La cala infligida por medio de la diafonía es la apertura y el tránsito por el intervalo, espacio-tiempo en el que advienen las cacofonías y disfonías que brotan durante del cotejo entre el *ethos-de-lo-audible* y las emisiones anómalas que ha recogido el sujeto-*tympanon* durante su experiencia. De modo que, del intervalo emergen la disonancia y la discordancia como motor de desarticulación de la concordancia unívoca y sinfónica entre un reparto policial audible y cualquier realidad inteligible. Como se dijo, no se trata de una escucha dirigida hacia la disonancia musical, la cual encuentra alivio en la resolución en un intervalo consonante, sino de una escucha cuya cualidad primordial es la acogida e intelección simultánea y diferida de la unidad heterogénea que es la realidad sensible del campo de audición.

Lo que emergió en el capítulo anterior fue que la diafonía cala el *sensorium* y en adelante esta escucha dará cuenta del carácter heterogéneo de las voces que lo habitan. Ahora bien, esta cala es como una herida que la auscultación infligiva hará sangrar, es decir, auscultar será aquí tocar, pulsar, tañer, frotar, percutir e infligir el intervalo abierto para hacerlo re-sonar hasta la estridencia. La auscultación es un intento por conocer, escuchar y hacer efectivos los límites de la disonancia, se trata de llevarla hasta la distorsión de su tesitura, su dinámica y su ritmo con el fin arrancarle las voces, las emisiones y las señales que lo habitan de manera enmascarada.

Ya antes se ha dicho que la sobrescucha interrumpe la maquinación de regímenes estéticos-intelectivos unívocos debido a que opera sobre las articulaciones del intervalo, es decir, actúa sobre los instantes específicos en que se suscitan las disonancias, disfonías y cacofonías. La auscultación que se desarrollará a lo largo de este capítulo se refiere, en primera instancia, a la comparecencia de las emisiones y las señales que capta y que recuerda una cavidad auricular, pero lo que se busca es conducir esta operación hacia la comparecencia de los cuerpos, la escucha y del *tympanon* mismo; lo que se desea experimentar es hasta qué punto hay que auscultar un cuerpo o una escucha para arrancarle su *phoné*. Así como la tangente geométrica *tange* el círculo, las cerdas del arco frotan un punto determinado del tiro de la cuerda, y cuando el músico imprime movimiento a éste, aquella comparece, vierte sobre el campo de audición sus propiedades, hasta entonces, dormidas en su grosor, largo e irregularidades materiales. Es decir, lo que se desea llevar hasta el límite es la disonancia portada por el *tympanon* para llevarle hasta la comparecencia de la *phoné* que le es propia.

3.1 Amplificar la disonancia

Lo que se trata de hacer resonar con la noción de auscultación es que ahí donde se tocan las emisiones anómalas y las señales del *ethos-de-lo-audible* es hacia donde se introyecta el *tympanon* en la búsqueda de un malestar, de aquello que le imprime y le hace re-sonar con la materia de lo polémico. Entonces, este *topos* cobra la forma audible de una interferencia en la cavidad auricular puesta ya en re-sonancia; el auscultante inflige la interferencia para llevarla hasta su máximo punto de disonancia. La auscultación que se pretende desarrollar es, pues, una de las vías para la interrogación y expresión radicales de lo que hay de discordante y disconforme

en el espacio-tiempo de un desacuerdo que ha emergido gracias a la escucha diafónica; gracias a que se ha interrumpido el proceso de sinfónisis y se ha logrado calar el supuesto estado sinfónico de acuerdo y consenso absoluto.

Lo que se desea plantear es que auscultar es escuchar de manera inducida, es incitar un cuerpo a hablar, a exhalar, a emitir algo desde sí para aquel quien está a la escucha. La auscultación es un método por el cual se escucha algo que no podría acaecer, sino mediante la provocación, mediante el contacto directo entre quien indaga y su cuerpo de estudio y su propio cuerpo, pues gracias al golpe asestado con los dedos o la herramienta, también el cuerpo del auscultador es medio de propagación de la voz arrancada al intervalo que habita en su oído o al cuerpo que yace frente a él. De modo que ésta es también la incitación del habla del cuerpo y la escucha propias; quien indague de esta manera se encuentra con su propia voz y su propio temperamento. En esta medida es que, el objetivo de esta indagación apunta a la comparecencia del *tympanon* mismo debido a que se estima que la vía de la emancipación auditiva no puede consumarse sin la inquisición de la *aisthesis* auditiva que busca obrar a partir de su condición de igualdad.

La auscultación infligiva es como un tocamiento no sólo porque quien auscultador golpea un cuerpo en la búsqueda de su voz y de su propia voz. También es tocamiento porque el cuerpo que comparece toca de vuelta los oídos de su auscultador mediante las partículas en contracción y rarefacción que ha puesto en movimiento y hace de éste, de quien auscultador, su medio de propagación. Ahora bien, se debe recordar que esta emisión arrancada a los cuerpos mediante golpes, frotamientos, palpos y pulsaciones no es la voz dialogante, sino una voz corpórea, una *phoné* que acusa el contenido y forma de ese cuerpo, que no responde con un *logos* como signo intermediario, sino con la forma propia y directa de su contenido, densidad y límites. Por extensión, la *phoné* que invade el cuerpo del auscultador hace resonar la condición de disonancia y cacofonía del huésped: la forma del otro en la propia forma, la voz del *tympanon* auscultado devora al *tympanon* auscultador y esa re-sonancia re-re-suena.

La auscultación en relación con la diafonía es relevante puesto que ésta ha hecho emerger un estado polémico. Ahora se trata de adentrarse en ese asunto que provoca malestar. Se trata de verificar su malsonancia y su cacofonía con el fin de esparcirla e imprimirla en las

cavidades auriculares que toca y en todos los tejidos sonosensibles del auscultar; quizá, eventualmente, la disonancia pueda calar una *phoné* y dejar una reminiscencia, como un estigma. El estigma será como una cicatriz, un surco o una irregularidad de la piel, una sinuosidad en la extensión de un cuerpo, instrumento musical, texto, *tympanon* o de una *phoné*. El *sensorium* será entonces un *topos* irregular sobre el que el estado sinfónico ya no será sobrepuesto como criterio de *aisthesis*, aunque tampoco lo será una u otra emisión anómala, sino la acogida de cada una de éstas y de las voces en su tiempo, espacio e impropiedad.

En el capítulo presente se hará un análisis de la auscultación como el siguiente estadio de una sobrecucha por la que el campo de audición deviene campo de lo político en cuanto que emancipación intelectual-corporal y experiencial. Para este análisis, se parte de la categoría de auscultación por puntuación del programa otofilosófico de Peter Szendy. La vía que se propone para la auscultación de la facultad auricular y, más precisamente, el *tympanon* es la performance del límite actual de los intervalos entre las señales policiales y las emisiones anómalas. Como último segmento de este capítulo, y como ya se ha dicho, se pretende aguzar esta operación hasta alcanzar la auscultación del *tympanon* en la forma del estigma.

3.2 Auscultación por puntuación

La auscultación, de manera general, tiene sus inicios como una práctica médica basada en la escucha de los sonidos propios e inducidos en la parte abdominal y torácica del cuerpo humano y se subdivide, al menos, en tres modalidades:¹⁰¹ inmediata, mediata y por percusión. La dimensión estética-política de esta *praxis* es desarrollada por Szendy, principalmente, en su ensayo *El oído de Derrida. «Escuchar», auscultar, puntuar*¹⁰² y en su libro *A fuerza de puntos*¹⁰³ (publicados por primera vez en 2011 y 2013, respectivamente). El autor hace un repaso histórico de la auscultación médica en sus inicios a través de los tratados de Joseph Leopold

¹⁰¹ En la técnica médica contemporánea, hoy resulta cotidiano hablar de ecografías o de auscultación de alta resolución. Técnicas avanzadas en las que, por medio de frecuencias sonoras ultra altas (fuera del umbral de audición humana), se producen imágenes del interior de los cuerpos.

¹⁰² Vid. Szendy, Peter. 2015. «El oído de Derrida. «Escuchar», auscultar, puntuar.» En *En lo profundo de un oído*, de Peter Szendy, traducido por Cristóbal Durán, 55-100. Chile: Ediciones / metales pesados.

¹⁰³ Vid. Szendy, Peter. 2016. *A fuerza de puntos*. La experiencia como puntuación. Traducido por Gustavo Celedón. Chile: Ediciones / metales pesados.

Auenbrugger, inventor del método de la percusión, hasta René-Théophile-Hyacinthe Laënnec, inventor del estetoscopio. Asimismo, postula el *Prólogo* y el capítulo *Habla el martillo* de la obra *El crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*¹⁰⁴ de Nietzsche como los ejes inaugurales de su interpretación del giro auditivo en la filosofía.

La lectura que hace Szendy de Nietzsche se centra en esa suerte de transtextualización de su interpretación del proyecto de la transvaloración de los valores en la forma-fonación de un signo de interrogación. Aquí se recupera la traducción de Sánchez Pascual, dice: «Una *transvaloración de todos los valores*, ese signo de interrogación tan negro, tan enorme, que arroja sombras sobre quien lo coloca [...]» (Nietzsche 1998, 31). De aquí parte el autor francés para desarrollar su filosofía de la escucha de los signos de puntuación como un «aprender a escuchar aquello que en la escritura no se puede escribir en el sentido de una marca puramente inaudible» (Szendy, Prefacio: *La caverna del oído* 2015, 7). Para este autor, los signos de puntuación son esas «marcas inaudibles» y que, empero, pautan la cadencia, las inflexiones y el ritmo fácticos que cobra el discurso y a partir del cual emergen sus sentidos y por el cual se inaugura una brecha entre lo que acusa la entonación y lo que plantean los enunciados. En la interpretación que hace Szendy de Nietzsche, el ritmo, la medida y el trazo que ponen en marcha los signos de puntuación son la pauta del sentido de un texto, pero aquí podrían serlo de cualquier emisión. El punto, la coma, el punto y coma, las comillas, los signos de interrogación y de exclamación... todos los signos cobran su verificación performativa cuando un mensaje escrito es entonado por cualquier *phoné* sobre su campo de audición.

Debido a esto, su estudio de la auscultación otofilosófica culmina con una propuesta *quasi* musical de la entonación —aquí se diría: fonación— del discurso como la actualidad de los signos de puntuación. La puntuación realizada por la *phoné* es el principio del sentido sensato y del tacto entre esa voz y el *tympanon* que la recoge y re-suena; también son el ritmo y la escansión con los que el *tympanon* se desdobra en sus re-sonancias. Szendy dice: «Todo sucede como si el trazado de la escucha no residiese en la simple percusión puntuada o puntuante a la que responde un acento inaudito desde la frase, sino en el redoblamiento

¹⁰⁴ Vid. Szendy, Peter. 2015. «El oído de Derrida. «Escuchar», auscultar, puntuar.» En *En lo profundo de un oído*, de Peter Szendy, traducido por Cristóbal Durán, 55-100. Chile: Ediciones / metales pesados.

inmediato de la puntuación, es decir, en la *diferencia misma* de los acentos o de la escansión» (Szendy, El oído de Derrida. «Escuchar», auscultar, puntuar 2015, 91). Más adelante, dice:

¿[Q]ué busca, hacia qué se dirige y se gira este oído tendido en dirección de marcas inaudibles, sino hacia el acento y hacia la inflexión de la frase o del fraseado? Lo que el tímpano quisiera darnos a entender [...] es el modo en que se inscribe silenciosamente una tensión entre «lo que quiere decir el tono» y «lo que dice el discurso» (Szendy, El oído de Derrida. «Escuchar», auscultar, puntuar 2015, 76).

De este modo, la auscultación por puntuación de Szendy parece conducir a una experiencia aural del texto cuyo fundamento yace silente y que, sin embargo, ritma y da consistencia rítmica y sensata a lo pronunciado, dice: «los [...] signos de puntuación son inaudibles e imposibles de vocalizar *como tales*: no se les escucha jamás a ellos mismos [...], sino solamente por sus efectos de entonación sobre los otros signos, en los intervalos que imprimen sobre la pronunciación de las palabras que rodean y demarcan» (Szendy, A fuerza de puntos. La experiencia como puntuación 2016, 92). Lo que se desea destacar de la propuesta de Szendy es el hecho de que la auscultación por puntuación hace resonar un sentido subrepticio, posterior, adyacente o que está dormido entre las palabras y los enunciados zanjados por estos signos y que hace falta llevarlos a cabo y ponerlos en los oídos para que ese sentido alternativo emerja. Esto es lo que lleva al *tympanon* a otra dimensión más allá de la escucha de las palabras. La auscultación se dirige al entre, al reposo, al silencio, a la ligadura entre cada vocal. La otra dimensión de la escuchar es el entre: la escucha policial va al fenómeno,¹⁰⁵ a lo que se da a la mano y a la oreja, la escucha emancipada va a lo que sucede entre el verter de la *phoné* y la puntuación que despierta entre esas resonancias. La auscultación por puntuación sería la versión actual de unas marcas que este autor caracteriza como «inaudibles», que aquí se prefiere llamarlas silentes, y que despiertan como pie de la tangencia; es decir, lo que determina un signo de puntuación no es un hueco átono, áfono o sordo, el signo no señala un emplazamiento temporal inerte o de anestesia, sino la fonación en todo su espectro aural desplegado.

¹⁰⁵ El fenómeno [φαίνω/φαινόμενον] es un sacar a la luz, hacer aparecer, en sentido físico; hacer aparecer un signo; un dar a conocer, revelar, divulgar; lo que se desea destacar es su cualidad visual, aunque en sentido antiguo —sin dejar de tener esa carga visual— también refería a un sonido, al hecho de hacerlo *claro* al oído.

Los signos de puntuación yacen silentes a modo una baqueta, un mazo, un arco o un martinete; todos son silentes y dispuestos a percutir-frotar-palpar la materia para hacerla comparecer y arrancarle de tajo lo que haya dormido en ella. El auscultar como medio de propagación es un *tympanon*, pues cuando arranca la voz a su cuerpo de estudio, ésta toma posesión del inquisidor haciendo resonar sus propiedades. Ya se ha dicho que a oídos del examinador nunca llega la pura voz exhalada por el cuerpo auscultado, sino que ésta recoge las propiedades espaciales y materiales del cuerpo compareciente, así como las del propio cuerpo del *tympanon*-auscultar. Esto sucede gracias a la transmisión y dispersión del sonido en los dedos percutores o la herramienta auscultadora. Entonces, la letra y el signo de Szendy están coligados y son cooriginarios como lo son el mazo y el tímpano del tambor con los que el percusionista hará brotar una música. Asimismo, palabra y *tympanon* son símiles en cuanto que lo que se registra de cada uno es la fonación que de ellos emerge violentamente tras ser infligidos por el signo de puntuación estigmatizado y la herramienta inquisidora¹⁰⁶ del auscultar.

Por un lado, la similitud entre el signo de puntuación y el arco, la baqueta, el plectro, el martillo o cualquier otra herramienta con la cual se hace resonar un cuerpo, radica en que no es la voz pura de estos lo que emerge ni la voz que busca el auscultar; sin embargo, la puntuación y la herramienta con la que se inquiere, pautan, en cierta medida, el resultado audible, dan forma a la emisión que han hecho emerger de un cuerpo al que han inducido al habla, al canto o al tono. Por otro lado, el símil entre la palabra y un cuerpo o emisión radica en el hecho de que estos, al ser infligidos, expulsarán de sí su voz, su forma, su contenido y su límite, pero también acusarán la forma, la manera y el modo en los que han sido auscultados. Entonces, a lo que tiende el oído de Szendy es hacia la comunión entre el estigma-herramienta infligidora y el signo-*phoné*.

Como ejemplo de esta herramienta que inquiere a partir de la infligición de los cuerpos, es posible ponerse a la escucha del filme ya citado: *La conversación*. Coppola cuenta la historia de un espía, Harry Caul (Gene Hackman), que se dedica a interceptar conversaciones relacionadas con políticos y empresarios que buscan ajustes de cuentas o tomar ventajas

¹⁰⁶ *Inquīsītor, ōris* es un buscador, el que busca pruebas que apoyen una acusación. También es uno que busca a una persona sospechosa. Inquisidor, rastreador, detective, espía.

políticas y económicas de los movimientos y decisiones de sus enemigos. Harry se caracteriza por ser un hombre callado, grave, solitario y que practica el catolicismo con cierto fervor por el sacramento de la confesión, así como de la culpa y el arrepentimiento que de ésta emanan. Algo notable es que Harry disfruta tocar el saxofón en su tiempo libre: en varias secuencias toca sobre la música que gira en la tornamesa.¹⁰⁷ La personalidad de Harry no es fortuita pues, como consecuencia de una de sus comisiones, una familia completa fue brutalmente torturada y ejecutada;¹⁰⁸ hecho que provocó que éste se mudara de ciudad y se volviera una persona supremamente hermética.



Harry escucha y filtra las tres cintas simultáneamente. *La conversación*, Francis Ford Coppola, 1974.

La situación es que Harry ha sido contratado por el director de un corporativo (Robert Duvall) para interceptar las conversaciones entre a Ann (Cindy Williams), su esposa, y un joven ejecutivo, Mark (Frederic Forrest), quienes, sospecha, sostienen un romance. Al inicio del filme,¹⁰⁹ aunque no toda la conversación entre los amantes está completamente corregida y mezclada, es decir, no todo lo que se captó mediante las tres unidades de espionaje auditivo

¹⁰⁷ Ejemplo 42.

¹⁰⁸ Ejemplo 43.

¹⁰⁹ Ejemplo 44.

resultaba inteligible, Harry está dispuesto a cobrar su pago y entregar la cinta maestra, sin embargo, al tratar de hacer la entrega, el director no se encuentra y, encima, su asistente (Harrison Ford) lo amenaza para que le entregue el encargo, aún en ausencia de su superior. El espía se rehúsa a entregar las cintas y deja el edificio. La insistencia y las amenazas del asistente siembran una sospecha y una desazón en Harry, quien decididamente vuelve a su estudio-laboratorio y se empeña en lograr filtrar la totalidad de la conversación. Ya en la mesa de edición,¹¹⁰ luego de un repaso llega a un punto en el que un antenazo¹¹¹ enmascara algunas palabras. Luego de filtrar minuciosamente el fragmento, Harry se encuentra escuchando un enunciado que le termina de quitar la calma: Mark le dice a Ann «Nos mataría si tuviera la oportunidad» (Coppola 1974). En este momento,¹¹² Harry decide no entregar las cintas y le comunica su decisión a su cliente, sin embargo, una noche, luego de una convención de espías, lleva a un grupo de colegas a su estudio-laboratorio y una de las invitadas roba todas las cintas: las de las unidades de campo y la cinta maestra. A la mañana siguiente, luego de percatarse del robo, Harry visita a su cliente, quien se encuentra ya escuchando las grabaciones, y le pide, por favor, que no lastime a ninguno de los jóvenes espías.

En la grabación se escucha que la pareja acuerda encontrarse en un hotel en un día y hora determinados. Harry siente una enorme preocupación y culpa, pues cree que su cliente aprovechará el encuentro para asesinarlos. Llegado el día,¹¹³ el espía llega al hotel y pide la recámara 773; está ocupada —es la habitación pactada—, entonces pide la recámara contigua. Harry entra al cuarto y ausculta inmediatamente la pared, es decir, pega su oreja al muro, pero no escucha nada. Da golpecitos con la mano, sigue auscultando. Sale al balcón: silencio. En el baño, ausculta el techo y la ventila, pero sigue sin captar cualquier cosa. Debajo del lavabo haya la pared compartida con la habitación del encuentro, allí introduce un micrófono, lo conecta a un receptor-amplificador y de éste saca una línea hacia unos auriculares de estetoscopio. Ahora escucha a los amantes mientras el director del corporativo los enfrenta. Se escucha la grabación,

¹¹⁰ Ejemplo 45.

¹¹¹ Los antenazos son algunas de las interferencias comunes en la transmisión de señales de radio con equipos portátiles e inalámbricos. El antenazo se caracteriza por una distorsión generalizada en todo el ancho de la banda de transmisión, lo que provoca que el contenido de la señal quede enmascarado o del todo barrida.

¹¹² Ejemplo 46.

¹¹³ Ejemplo 47.

Ann dice: «Te amo» (Coppola 1974), y se desata el enfrentamiento del que el director saldrá muerto, aunque Harry no lo sabrá sino hasta el final; por ahora, el espía cree que Ann y Mark son los que llevan la desventaja y que ambos, o al menos ella, morirán. —La realidad es que la pareja planeó la llegada del esposo de Ann al hotel, ellos ya se sabían bajo escucha y decidieron ponerle una trampa para matarlo antes de que él matara a cualquiera de los dos—. Al escuchar el arranque de la pelea, el espía corre al balcón y su vista lo engaña: escucha un grito y ve una mano ensangrentada contra el vidrio opaco que separa los balcones. En ese momento Harry no lo puede soportar más, se quita los audífonos y se tapa los oídos frenéticamente. Ahora, las voces de la pelea atraviesan fácilmente los muros y rápidamente sobrefona un ruido estridente en la cabeza-oidos del espía que barre con las voces de la habitación aledaña. Lo que sucede es una superposición cinestésica: las amenazas, los ruidos y los gritos han hecho del cuerpo de Harry un *tympanon*. Por eso pierde el control: se agazapa, se tapa los oídos, se jala el cabello, quisiera dejar de escuchar, pero eso es imposible pues él mismo ahora es la caja de re-sonancia de las voces que porta ya consigo: las consecuencias de su actividad profesional. Estas voces son estimuladas por las voces de la habitación contigua, le atraviesan, lo tocan y le ponen en movimiento. Finalmente, Harry se esconde debajo de las cobijas de la cama.



Harry a la escucha desde el baño. *La conversación*, Francis Ford Coppola, 1974.



Harry es engañado por su vista. *La conversación*, Francis Ford Coppola, 1974.

Este ejemplo resulta de utilidad ya que la herramienta infligidora que se trata de describir conceptualmente es, en este caso particular, un artefacto. El complejo aparato con el que el espía se inmiscuye en la pelea desde el baño de su cuarto de hotel tiene un uso técnico definido: captar los sonidos cercanos que, por las condiciones físicas o materiales del lugar, son inaudibles para el oído humano. En este sentido, el artefacto funciona a la perfección pues permite a Harry constatar la confrontación y ser testigo auditivo de que sus sospechas se estaban confirmando: alguien saldría muerto debido a su trabajo. La segunda dimensión de este aparato, como herramienta infligidora para el auscultar, radica en las consecuencias que provoca en quien lo utiliza. Los gritos en la recámara contigua detonan los recuerdos y la culpa. A través del aparato que cala la pared, Harry logra poner sus oídos en el altercado, pero cuando escucha lo que sucede, lo que re-suena son sus propios temores, la culpa que se avecina por nuevas víctimas debido a su quehacer. La herramienta del auscultar ha hecho re-sonar al *tympanon*, le ha arrancado una voz, pero no la voz de su aparato fonador, sino la voz del sujeto-oídos Harry: sus temores, sus sospechas y sus suspicacias. Es mayor el nivel de distorsión sonora en su cabeza que lo que realmente llega hasta él ya sin la prótesis y alejado del muro. El ruido en su cabeza rápidamente se amplifica y barre con cualquier otro ruido fuera de él. Ha salido todo mal, pues

él pensaba que los auscultados, los que serían citados a la comparecencia serían los amantes debido a su grabación y no él. Su aparato resultó ser una herramienta que con la que él mismo se ha puesto bajo escrutinio. Esta es la finalidad de la auscultación por infligción: auscultar al *tympanon* a la escucha de una querella pública: el asesinato y la tortura. Lo que se trata de hacer notar es que Harry va al hotel impulsado por su sentimiento de culpa y espera escuchar la verdad sobre el futuro, él quiere saber si alguien va a morir y, acaso, en cuáles condiciones, pero lo que sucede es que la escucha de lo que sucede tras la pared le sobrecoge. Las voces que su herramienta le pone al alcance desatan en él el terror, la angustia y el peso de la culpa por ser, una vez más, cómplice de asesinos despiadados. Los gritos y los golpes percuten sus oídos haciendo emanar los aspectos silentes de su pasado,¹¹⁴ cuando por un encargo suyo una familia entera fue torturada y asesinada. Lo que se denomina aquí «herramienta infligidora» ha arrancado a Harry toda la angustia que éste guardaba debido a las consecuencias de su quehacer profesional. Esta situación lleva a Harry a tratar de confrontar a su cliente, incluso a sabiendas de lo que él se imaginaba que es capaz de hacer: asesinar. Al día siguiente, el espía llega al corporativo y pregunta por el magnate, pero es sacado a la fuerza por personal del edificio. Afuera del lugar Harry se da cuenta de que los amantes están vivos y que quien ha muerto ha sido su cliente.

Como se ha dicho, en este capítulo se trata de llevar la disonancia característica del intervalo hasta la distorsión a través de la auscultación. El intervalo es un espacio-tiempo en el que ocurre la interrupción de un régimen disciplinario y que favorece, o al menos permite, el registro de las emisiones anómalas. Este registro, a su vez, produce un estado de discordancia entre las señales alienantes y emisiones anómalas. La confrontación entre una señal del *ethos-de-lo-audible* y las emisiones de una voz disidente es producto de la capacidad diafónica de una escucha que se dirige, precisamente, a la interferencia no de las formas acústicas en términos absolutos, sino a la interferencia y la incompatibilidad que se produce entre los fines y las consecuencias que acarrear los contenidos y los sentidos de aquello a lo que da cuenta a través de los oídos.

¹¹⁴ Ejemplo 48.

Por ejemplo, en el caso de Harry, el intervalo, es decir, el espacio-tiempo en el que su malestar llega al límite y lo hace replantearse su actividad —que es su modo de subsistir—, se abre en el momento que escucha a Mark decir: «Nos mataría si tuviera la oportunidad». Se podría decir que el oído de Harry diafona al entender que invadir la intimidad de las personas y hacer con ello un producto para consumo de particulares acarrea consecuencias fatales que sacan su actividad del ámbito de lo privado hacia lo público a través, en este caso, de la tortura y el asesinato. Ahora bien, el estado psíquico y el intento de éste por confrontar al asesino son producto de la incidencia de las voces que se confrontan en su cabeza-oidos debido a las prótesis de espionaje auditivo que utiliza. Esa suerte de *audientiam facere*:¹¹⁵ hacer que se preste atención, procurar una audiencia; esa constatación de la realidad que le entra por los oídos es lo que intensifica sus dudas y sospechas iniciales con respecto de las consecuencias de su actividad y las desborda al grado de negarse a entregar las cintas, confesarse en el templo repetidamente y, desde el inicio, confrontar al asistente, al director y a la seguridad del corporativo.

La forma de auscultación otofilosófica que aquí se pretende desarrollar posee, ciertamente, varias consonancias con Szendy y la principal es que auscultar es un tratamiento para quien interroga un texto, pero también el cuerpo mismo y sus emisiones en la búsqueda de su tensión máxima. Este autor dice, y aquí se retoma como principio: «Practicando el golpe digital de la percusión, luego escuchando las repercusiones de su auscultación, el médico, que interroga el cuerpo, lo solicita. Escuchará lo que habrá sabido hacer resonar, lo que habrá surgido en la resonancia de su golpe, en la reverberación o el eco de su gesto que cuestiona» (Szendy, *A fuerza de puntos. La experiencia como puntuación* 2016, 84). Esta forma de la sobrescucha ayuda a restituir el sentido sensato que brota de la realización audible del texto. La diferencia es que aquí se trata de desarrollar una variedad de métodos de articulación del intervalo y de la escucha misma más allá de los textos y de los discursos. Se tratará de tocar, pulsar, frotar y percutir los límites del *tympanon* tal como sucedió en el caso del espía Caul.

Entonces, lo que se rescata de esta forma de indagación filosófica es, precisamente, la *praxis* y la relación *fonética*-óptica directa entre esta otofilosofía y los cuerpos que se entregan

¹¹⁵ *Audientiam facere* es hacer que se preste atención, procurar audiencia.

a la escucha. En las siguientes secciones, esta noción será ampliada para hacer audible que, más allá del sonido articulado en palabra, cualquier cuerpo físico, emisión anómala o señal del *ethos*-de-lo-audible pueden ser susceptibles de ser traídos comparecencia por esta forma indagación.

3.3 La auscultación y el tocamiento

Ya se ha planteado la auscultación como método de indagación aural del texto y de los cuerpos. La siguiente ampliación de la auscultación por puntuación se basa en el hecho de que, más allá de la palabra como signo, la auscultación puede hacer emerger significados y sentidos que permanecerían enmascarados, dormidos o «escondidos» de no ser por la relación articular (como modo de ataque)¹¹⁶ directa entre el investigador y su cuerpo de estudio.

Se proponen dos ejemplos extraídos de la obra *Le dernier métro*, del director francés François Truffaut.¹¹⁷ En este filme, entre tantas otras cosas, es posible asistir a una doble auscultación. La situación es la siguiente. Entre 1940 y 1944,¹¹⁸ durante la ocupación de Francia por parte de las Fuerzas armadas alemanas, Lucas Steiner (Heinz Bennent), propietario y director del teatro Montmartre en la ciudad de París, fingió su huida de la ciudad debido a su origen israelí. El filme parte en el año de 1942, Lucas se ha escondió en el sótano que se haya justo debajo del escenario de su teatro; algunos libros, el periódico, crucigramas y una radio son su única compañía. Marion (Catherine Deneuve), su esposa y la única persona que sabe del escondite, lo acompaña durante las noches, le lleva comida y pasa algún tiempo con él.

Ahora bien, antes de que Lucas cediera la propiedad del teatro a su esposa y se escondiera, allí se trabajaba en un nuevo montaje para el que el director dejó una serie de notas para su realización. El plan inicial era que entre Marion y Jean-Loup Cottins (Jean Poiret),¹¹⁹ su director de escena, se continuara con el trabajo siguiendo puntualmente cada una de las indicaciones escritas. A pesar de que el plan marcha según lo estipulado, ya han pasado meses y Lucas se encuentra sumamente frustrado debido a que no han logrado concretarse dos

¹¹⁶ La articulación o modo de ataque refiere a la manera específica en la que se arranca el sonido a una cuerda, una membrana, un flete, una lámina o un tubo hueco.

¹¹⁷ François Truffaut. 1980. *Le dernier métro*. Francia. Les Films du Carrosse, Sédif Productions, TF1 Films Production y Société Française de Production.

¹¹⁸ Ejemplo 49.

¹¹⁹ Ejemplo 50.

oportunidades para escapar de la ciudad.¹²⁰ Tanta es la ansiedad que, una noche, Lucas sufre una crisis y trata de salir del sótano, Marion, para detenerlo, sin querer, lo noquea. Ahora bien, previamente, Lucas ya se había percatado que desde su escondite se podía escuchar lo que pasaba en el teatro,¹²¹ pero no le había dado la mayor importancia. Ahora que estaba abiertamente desesperado decidió sacar partido de este hecho.¹²² Primero, éste auscultó el techo y las paredes para hallar la ruta y las cavidades por las que el sonido viajaba desde el escenario hasta sus oídos y, luego, lo optimizó. Por medio de golpeteos en las paredes y el techo encuentra que una antigua caldera en el sótano está conectada mediante el ducto a una rejilla de ventilación que se encuentra debajo de un estante justo detrás de una de las bambalinas; como un gran estetoscopio, la rejilla hacía las veces de la campana; el ducto, de la tubuladora; y la caldera, de la oliva. Para maximizar la eficiencia de su prótesis auditiva, el teatrero resolvió agrandar lo que era un pequeño agujero en el ducto para escuchar con mayor fidelidad y no tener que agacharse al pie de la caldera. Desde esta posición de escucha, Lucas volverá a dirigir su teatro y la obra sin que nadie, excepto Marion, lo sepa. Ahora, con un mejor ánimo, escucha los ensayos desde el sótano y cada noche da a su esposa instrucciones para Jean-Loup y los actores. Ahora, el director ha hecho hablar al teatro a través de sus huecos, suelos y paredes y ha sacado partido de ello al menos en su cometido de burlar el encierro, la censura y poner su obra ante los ojos y oídos de su público. Nuevamente, el plan marcha según lo esperado, pero el montaje marcha tan bien y el resultado está tan controlado por el director, que lo que sucede durante las funciones con público delata la verdad sobre su paradero.

Hasta este punto se presencia una situación simple de auscultación. Lucas, ante la desesperación de no poder salir de su refugio, *so pena* de muerte o reclusión, resuelve poner en sus oídos, mediante una prótesis, el control del teatro, del montaje y de su templanza para seguir resistiendo. Durante la producción, su capacidad de escuchar a la distancia juega a su favor y le permite posicionarse como una fuerza a la que, sin saberlo, se ciñen tanto el director de escena como los actores. La arquitectura misma le ha restituido la *phoné* a Lucas en cuanto que le restituye la escucha, la ha traído desde el margen, desde el estatuto del forajido cuyas

¹²⁰ Ejemplo 51.

¹²¹ Ejemplo 52.

¹²² Ejemplo 53.

emisiones no tienen garantía de recepción ni sentido, para organizar el espacio-tiempo escénico a la vista y escucha de su público. Más aún, esta voz restituida gracias a la auscultación realizada por Lucas puso en marcha un modo singular de creación teatral. Lo que se desea destacar es que la auscultación fáctica del cuerpo del teatro ha significado la vuelta a casa de una *phoné* exiliada, de un cuerpo que había estado enmudecido por los atentos oídos del régimen invasor: Daxiat (Jean-Louis Richard), un crítico de teatro, locutor, columnista del *Je suis partout*, miembro del Comité de censura e informante de la GESTAPO (acrónimo en alemán de Policía Secreta del Estado).



Marion escucha la prueba de sonido de Lucas. *El último metro*, François Truffaut, 1980.

La siguiente situación de auscultación consiste en que Daxiat lleva a cabo una campaña de xenofobia con el fin de «sacar a todos los judíos de los teatros en Francia» (Truffaut 1980),¹²³ pero, más particularmente, su objetivo es apoderarse del teatro Montmartre. El asunto es que un “pasador” —personas que cobraban por coordinar escapes para los perseguidos— fue arrestado y se le confiscó un documento de identidad propiedad de Lucas, documento que llegó

¹²³ Ejemplo 54.

a manos de Daxiat y hecho que, para éste, significa, inequívocamente, que Lucas nunca abandonó Francia.



Lucas escucha el ensayo. *El último metro*, François Truffaut, 1980

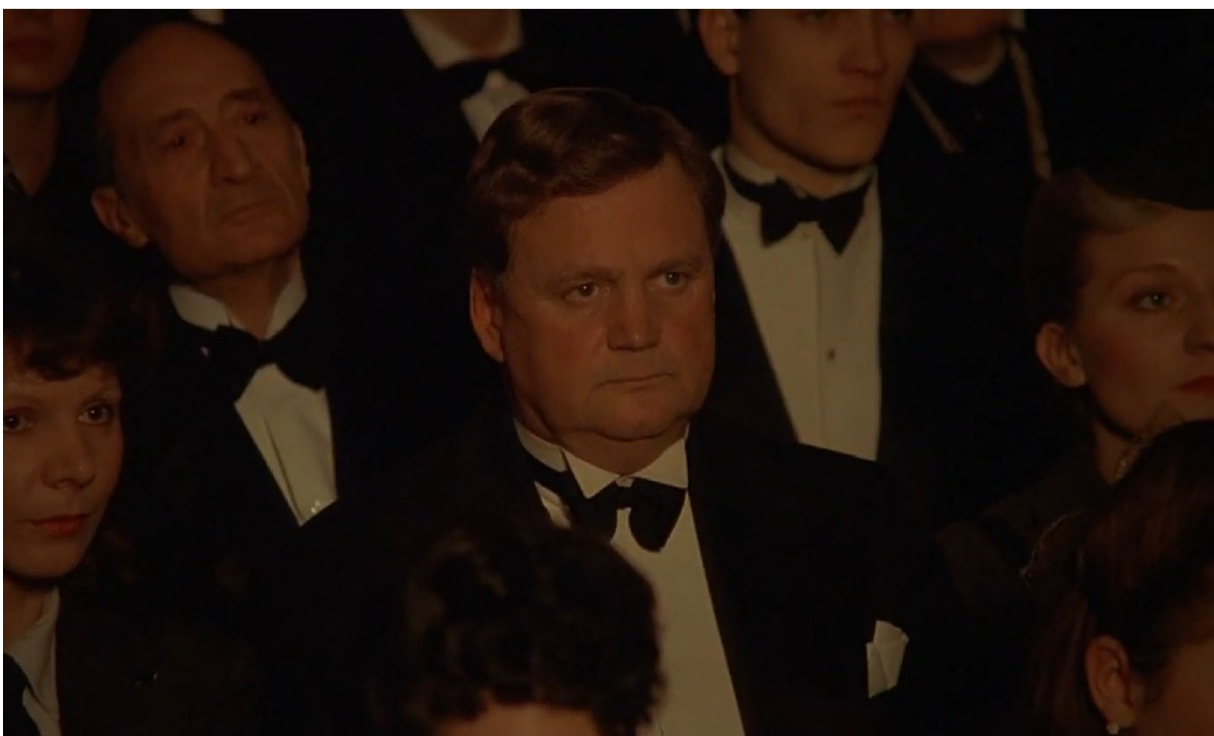
La noche del estreno Daxiat asiste al teatro y presta atención a lo que ve y escucha;¹²⁴ días después se encuentra con Jean-Loup y le dice:¹²⁵ «Cuando fui al teatro la otra noche, pensé que asistía a una obra dirigida por Jean-Loup Cottins [...]. Me dio la impresión de que usted era sólo un portavoz. Y, encima, el portavoz de un ausente» (Truffaut 1980). Acto seguido, durante la siguiente función, la GESTAPO llega al teatro con la misión explícita de catear el sótano. Por suerte, Marion, Lucas y Bernard Granger (Gérard Depardieu), primer actor, se las ingenian para dismantelar el sótano y esconder a Lucas. Los agentes entran al sótano y no encuentran a nadie ni nada incriminatorio.

En este momento, la operación de escucha realizada por el crítico y censor es especialmente aguda. A lo que apunta el reclamo de Daxiat y el cateo posterior de la GESTAPO

¹²⁴ Ejemplo 55.

¹²⁵ Ejemplo 56.

es que este personaje esperaba un resultado escénico diferente. Parece que el censor no esperaba encontrarse nuevamente con una puesta en escena al estilo de Lucas Steiner. Las tendencias en los diálogos, los remates de escena, la distribución del escenario, la escansión de los diálogos, las cadencias y, quizá otros elementos formales fueron lo que delató la presencia de Lucas. Ya antes el topo de la GESTAPO se había declarado admirador de la obra de Lucas y de conocer y comprender el arte dramático tanto como los teatreros mismos. En este sentido, al ser Daxiat un asiduo audioespectador del trabajo del afamado director, es plausible que éste fuera capaz de reconocer las sutilezas del arte de la dirección de Lucas; ya, de por sí, éste se jactaba de conocer el arte teatral como pocos en Francia.



Daxiat, atento durante el estreno. *El último metro*, François Truffaut, 1980.

De ahí viene la sospecha de que el informante ha reconocido en el desarrollo escénico la voz del fugitivo, aunque propiamente se debería de decir que el resultado sobre las tablas se debe a la capacidad de escucha del director del teatro, pues ni los actores ni el propio Jean-Loup sabían que las indicaciones eran dadas por Lucas a Marion cada noche después de escuchar atentamente los ensayos desde su escondite y que, posteriormente, dichas indicaciones eran

dadas por ésta a Jean-Loup haciéndolas pasar por las notas dejadas por su esposo antes de su “huida”. Lucas, sólo con sus oídos, había sido capaz de imprimir su estilo teatral a las acciones y los diálogos sobre el escenario, tanto así, que un audioespectador tan avezado como Daxiat, supo que un resultado así, sin la participación de Lucas, era prácticamente imposible. En sentido paradójico, Lucas y Daxiat se encuentran aquella noche, en esa función, gracias a la capacidad de escucha de ambos.

Aún como auscultación por puntuación, la sospecha de Daxiat es comprobable, pues el sensor sabe que Lucas está oculto en el teatro debido al resultado de la puesta en escena: las acciones y los diálogos escandidos sobre el escenario han sido aprehendidos por éste en la forma de la *phoné* de Steiner, por eso acusa a Jean-Loup de ser sólo un «portavoz». La voz óptica del director es fácticamente inaudible para el agente y, sin embargo, éste le puede percibir en la forma final que cobró la obra teatral; Daxiat puede registrar los efectos de esa *phoné* creadora del espacio-tiempo escénico. Por eso, pese a que “se sabe” que Lucas huyó hacia mucho de la ciudad, el topo, como parte de un complejo aparato de control y disciplinamiento escénico, organiza el cateo al sótano del teatro.

En suma, durante la función a la que Daxiat había asistido no le habían hablado los actores ni la escenografía, es más, ni siquiera el contenido dramático de la pieza a la que califica de “apolítica” —y es que la política de Steiner está en su ser, hacer y decir desde la dirección y no en el *logos* de los *dia-logos* de las escenas—, parece que éste ha sido tocado por la misma voz de mando de Lucas en la forma que cobró la obra de teatro en su conjunto en las manos y la voz—voz-portada— de Jean-Loup. Esta capacidad de Daxiat resulta interesante, pues, contrario a la práctica tradicional de la auscultación, en la que la escucha es un estadio previo de conocimiento que se legitima mediante la mirada, en él la realidad toda acaecida en escena ha cobrado una materialidad aural. Porque en un principio, la sospecha surge debido a un documento que yace ante los ojos y se encuentra entre las manos del informante, sin embargo, durante la función, son la escucha de Lucas y el llevar a cabo de la obra lo que ratifica su localización. Ambos, Lucas y Daxiat, se entregaron a la escucha y pareciera que se han tocado por medio de ella. El primero ausculta la escena para dirigir el teatro y la obra y el segundo para asestar el golpe que le permitiría aprehender al fugitivo y apoderarse del recinto. En este

ejemplo, la auscultación está encarnada en acciones concretas que estimularon y facilitaron los giros, los cambios y las acciones de los personajes en situaciones que los atravesaban políticamente.

Como se mencionó más arriba, lo que sucede en *La conversación* lleva la auscultación a un estadio ulterior de la escucha: la auscultación del *tympanon*. El trabajo de Harry fácilmente desplazaba situaciones privadas hasta convertirlas en querellas en donde lo que se pone en juego es la integridad óptica de los involucrados. Como se ha descrito, el aparato con el que este personaje logra poner sus oídos en la recámara contigua termina por amplificar, sobrescribir y sobrefonar sobre sí mismo las voces que ya portaba consigo. Durante la pelea entre los amantes y el director del corporativo, el audioespectador, rápidamente pasa de escuchar la confrontación entre estos a los ruidos, los recuerdos y las alucinaciones auditivas que atormentan al espía. Cuando éste pierde el control y se esconde debajo de las cobijas, apenas se escucha el pleito del cuarto de al lado y lo que domina el espectro audible es una resonancia cacofónica que se ha desbordado del *tympanon* Harry: el auscultador terminó auscultado por sus propias herramientas. Si se toma en cuenta este hecho y se le relaciona con algunos de los hábitos del personaje, se podría sospechar que su recurrente práctica de confesión en la parroquia se debía, en parte, a la necesidad de acallar las disfonías que lo perseguían desde que, por interceptar la conversación de un político poderoso, una familia entera fue asesinada. Y, quizá se deba a este *perenne* estado de discordia interna, también, su afición por tocar el saxofón al unísono con una grabación, pues en las secuencias en las que se le escucha tocar, siempre lo hace no siguiendo la música, sino redoblando la melodía principal del disco de manera eufónica, perfectamente al unísono. Pareciera que estas dos prácticas, la confesión y la ejecución del saxofón, le permiten enmascarar la culpa que lo asola y que, de dejarla emerger, le impediría seguir adelante con su vida práctica y su modo de subsistencia. Lo que le sucede a Harry es que el sonido que viene de la recámara contigua hace re-sonar la propia forma de su escucha. Cuando este auscultador las paredes de la habitación lo que termina por re-sonar son las voces dormidas en su cabeza, los estigmas en su cavidad auricular estimulan y dan forma a esas re-sonancias discordantes. Las emisiones llegan hasta él, lo tocan y ponen su masa sonosensible en movimiento. Estas sonancias despiertan las voces «ocultas» en el cuerpo-oído de Harry. Por

eso es que estar a la escucha de un posible asesinato le sobrecoge y lo sume en la absoluta desesperación, pues aquellas emisiones hacen emerger las voces que éste trataba de mantener acalladas con tanto esmero a través de la sobrefonación del saxofón sobre la música en la tornamesa y las culpas expelidas por la boca ante un sacerdote. Al final, el espía puso bajo escucha a una joven pareja sin saber que una pequeña fracción del producto de su trabajo, aquella frase «Nos mataría si tuviera la oportunidad», resultaría ser la anomalía que lo sacaría de su estado de negación y enmascaramiento eufónico y lo haría volver a escuchar el terror y arrepentimiento que lo acompañaban.

3.4 Auscultar la escucha. La infligción

La auscultación por infligción es un símil de la lectura de Szendy de la transvaloración de los valores, dice: «filosofar con el martillo [...] es levantar, subrayar y amplificar los intervalos entre los tonos o entonaciones» (Szendy, *A fuerza de puntos. La experiencia como puntuación* 2016, 93). De este modo, auscultación infligativa quiere decir auscultar al *tympanon*. El auscultar imprime movimiento en un cuerpo externo cuya voz pondrá en movimiento, a su vez, el cuerpo de quien auscultar, arrancando así, su *phoné*. Auscultar es un doble arrancamiento: se le arranca la voz al cuerpo de estudio y esa materialidad aural arranca la voz a ese sí mismo: el *tympanon*-auscultar. Esa *phoné* arrancada al cuerpo de estudio barre, mueve, despierta y estimula, a su paso, las voces de los cuerpos a su paso; pone en marcha sus sonancias y re-suena en —διά: a través de— los otros. Así, la voz del cuerpo auscultado es portada por la voz-re-sonancia del auscultar: la voz del auscultar es su propia voz y es otra voz y otras voces. Es otra forma de diafonar: es la voz que porta otra voz, es el re-sonar por el portar de una voz en otra voz y otro *tympanon*.

La infligción remite a un amplio espectro de maneras de hacer sonar los cuerpos. La *phoné* del cuerpo auscultado emana tras su tocamiento y toca tanto a su huésped como los oídos del auscultar, haciendo que éste, mediante esa voz terciara, se escuche a sí mismo. El modo del ataque forma esa *phoné* y el contacto de ese ataque transmite esa misma *phoné* a través de los dedos o la herramienta. Así como en *Suspiria* el sonido de los pasos recoge las propiedades del edificio, la voz del cuerpo bajo escucha recorre el cuerpo del auscultar y no sólo recoge esa

corporalidad, sino que la hace re-sonar, como en el caso del espía Harry. La voz del otro se refleja, refractar, difracta y amplifica en el *tympanon*.

Como se mencionó, la diafonía es la capacidad de escuchar la condición de discordancia de la faceta audible de la realidad comunitaria. La escucha que diafona hace emerger las inconsistencias entre las emisiones del *ethos*-de-lo-audible y las emisiones anómalas; el nombre para esta interferencia es el de «intervalo». Ahora, la auscultación se dirige a la tangencia, al espacio-tiempo abierto por la capacidad diafónica en el que la escucha es tocada por su propia re-sonancia. Se propone el caso del filme *Tres colores: azul* de Krzysztof Kieslowski como ejemplo de una auscultación de la escucha que se suscita por medio de la tangencia y que atestigua los cambios, movimientos y acciones que llevan a un reagrupamiento y reconfiguración de las capacidades de una escucha que se escucha a sí misma puede provocar.

Patrice de Courcy¹²⁶ (Hugues Quester) fue un afamado compositor quien había sido comisionado por el consejo de Europa para la composición de la música oficial con motivo de la unificación europea.¹²⁷ La música estaba concebida para ser ejecutada una sola vez por doce orquestas en doce ciudades de la Europa por unificarse. La situación que rodea a estos acontecimientos es que el compositor muere y con ello se intensifica el rumor de que era Julie (Juliette Binoche), su esposa, quien en realidad escribía las obras que su esposo publicaba y hacía ejecutar bajo su nombre.

En las primeras secuencias del filme, Julie pierde a su esposo y a su hija en un accidente vehicular. Entonces, ésta se ve en la necesidad de finiquitar algunos asuntos cuyo esposo dejó pendientes. Entre estos se encuentran algunas ediciones musicales, desocupar la casa del matrimonio y el estudio de composición, así como definir si se terminará de componer y editar la obra comisionada para el acto político. Julie, personalmente, no tiene interés ni intención de terminar la obra ni de terminar la edición de los manuscritos en posesión de la editora (Florence Vignon).

Ante el fallecimiento de Patrice, el consejo de Europa ha pedido al otrora asiste de Patrice, Olivier (Benoît Régent),¹²⁸ que termine la comisión; éste acepta. Cuando Julie se entera

¹²⁶ Krzysztof Kieslowski. 1993. *Tres colores: azul*. Francia. Marin Karmitz.

¹²⁷ Ejemplo 57.

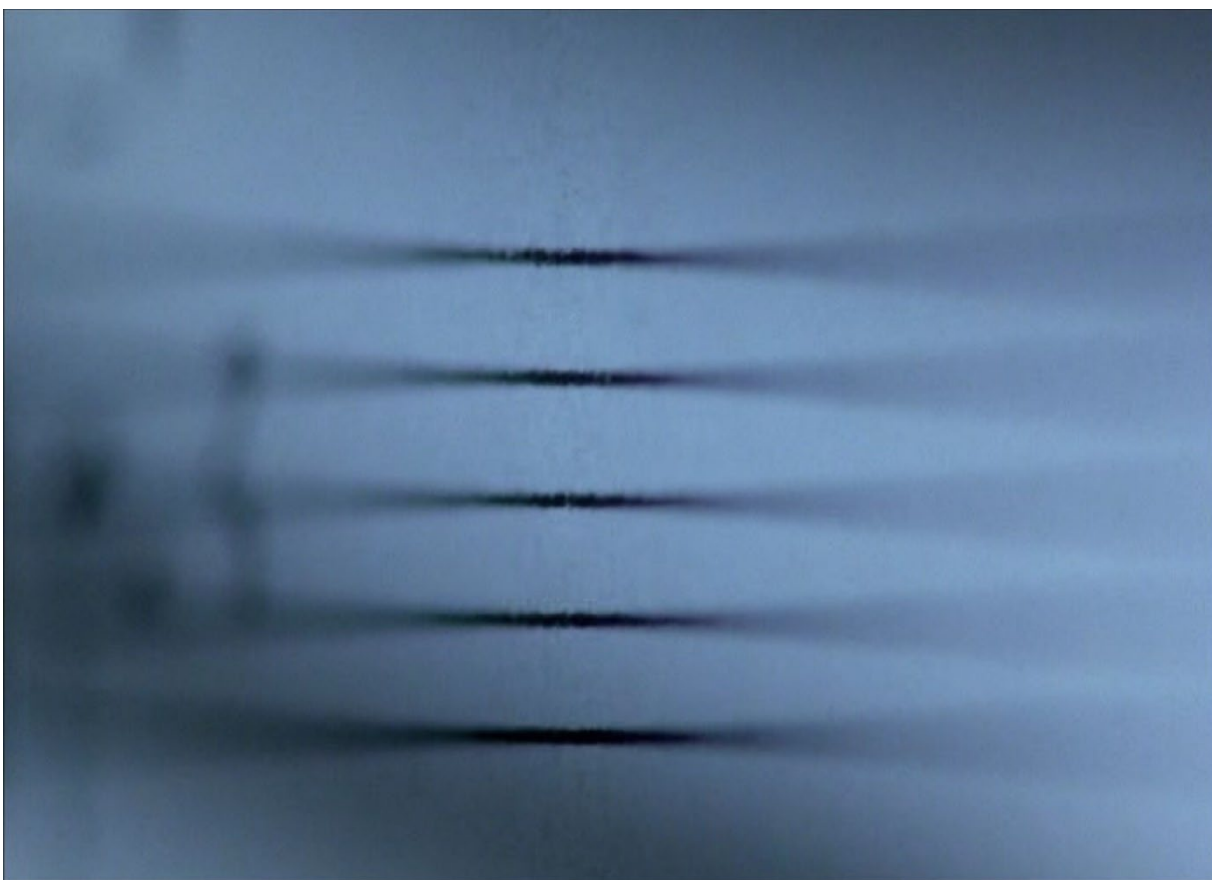
¹²⁸ Ejemplo 58.

de esto, hace del conocimiento del asistente que ella misma guiará el trabajo. Esta necesidad se debe no ha que Julie trate de administrar el legado musical de su esposo, sino a su propio interés y compromiso estéticos por la música misma. Olivier le pone la condición de que ella podrá participar en la obra siempre y cuando se haga público que las composiciones y esta nueva obra eran originalmente de ella. Al final del filme, ella acepta.

Los hechos que insinúan la autoría de Julie son, al menos, tres y se pueden entender como acontecimientos de auscultación. Poco después del funeral, Julie vuelve a su casa luego de haber estado hospitalizada. La misma tarde que ella vuelve, Olivier entra al estudio de Patrice y extrae varios pergaminos y, más tarde, Julie ordena a su servicio doméstico sacar de la casa todas las pertenencias del matrimonio; y ella, personalmente, se encarga del estudio de composición. La mujer revisa el escritorio, pero no encuentra nada. Se dirige al piano, y sobre éste encuentra un manuscrito en un pedazo de papel. Lo observa, luego lo dobla por la mitad, lo deja sobre el instrumento y sale de la habitación. Ese pedazo de papel contiene el borrador del final de la gran obra inconclusa. Esa noche,¹²⁹ vuelve al estudio, toma el pedazo de papel y al tacto comienza a sonar. Lo que sucede en términos cinematográficos es que la pantalla y sus altavoces se tornan el tímpano del personaje o, mejor dicho: el *tymapnon*-Julie emerge de la escena y se sale por los altavoces. Esto se puede saber debido a que Julie está parada a un lado del piano con la tapa abierta, luego, la partitura corre en primerísimo plano. La mujer no mueve un solo dedo, pero, la música se sobrepone en la banda sonora. En la pantalla transcurren las notas y los silencios hasta que el pentagrama se queda en blanco y, sin embargo, la música no deja de sonar: el audioespectador está escuchando el interior de la compositora, que permanece sonando aun con la partitura en blanco. Lo que allí se encuentra sonando no está desarrollado ni ha sido escuchado de manera previa, sin embargo, aunque la pauta se queda vacía, ella sigue escuchando para sí la música que no ha alcanzado a ser escrita. Como la música no cesa pese al blanco en el pentagrama, Julie, con la punta de sus dedos, empuja poco a poco el bastón que sostiene la tapa del piano. Lo empuja como si no quisiera que esa música que suena en su cabeza y le hace re-sonar advirtiera que será callada. La tapa cae de tajo sobre la caja de resonancia haciendo retumbar todas y cada una de las cuerdas del instrumento de una

¹²⁹ Ejemplo 59.

manera estruendosa. Esto termina por barrer todas las re-sonancias, pero el golpe de la tapa no barre con la música, sino con ella misma. Esa gran masa que hace brotar del piano de manera abrupta atraviesa a Julie y la sobrefona, la aplasta; ensordeciéndola de manera tal que la deja sin posibilidades de seguir re-sonando, al menos por el momento. La música de la cabeza de Julie sólo pudo ser acallada por un golpe no de la madera sobre la caja armónica, sino por una especie de agujero negro formado por la resonancia de todo el registro armónico-melódico del piano que ha deglutido todo el espectro herciano y dinámico. Todas, desde la nota más aguda hasta la más grave, en un solo acorde-golpe, engullen la línea singular que sonaba en la cabeza de Julie.

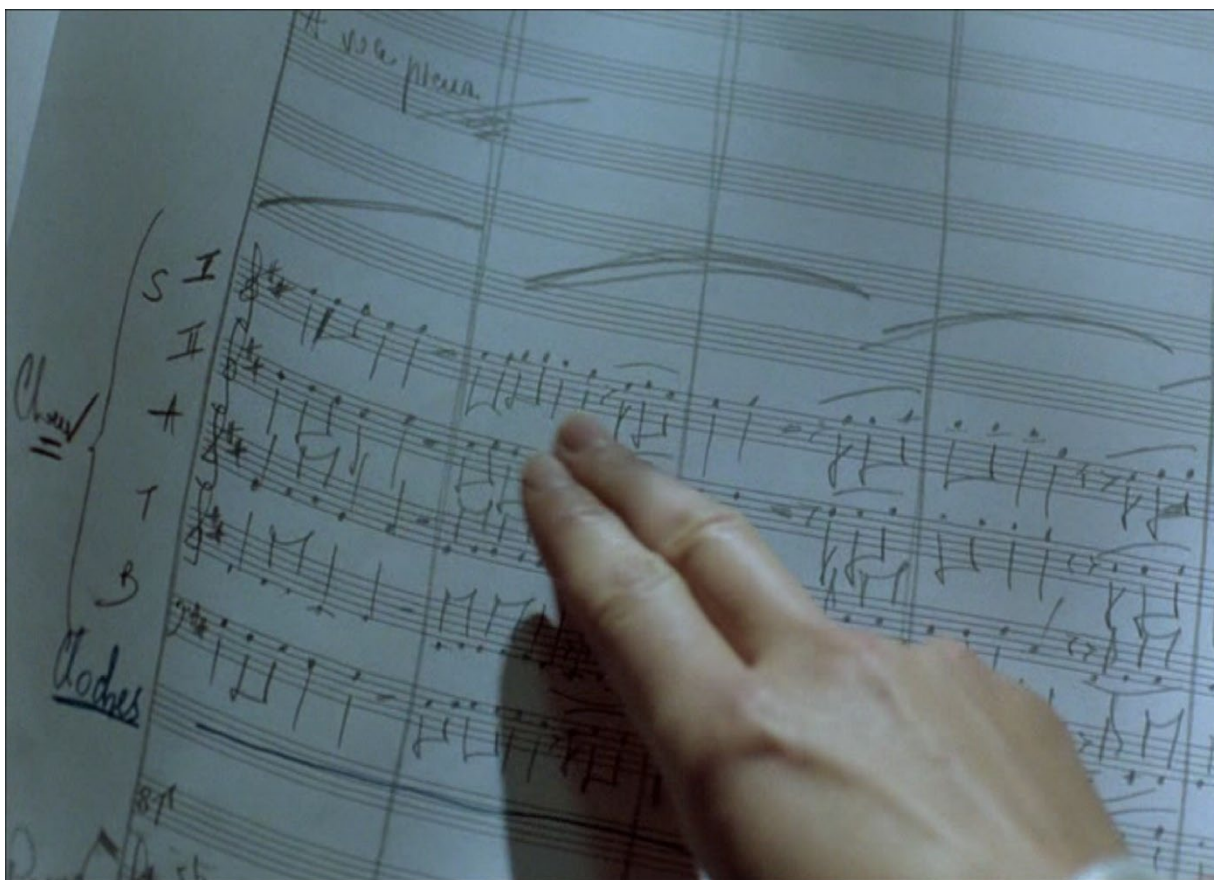


Tacto sobre pentagrama en blanco. *Tres colores: azul*, Azul, Krzysztof Kieslowski, 1993.

Otro momento semejante se da al día siguiente. Julie va a buscar a la editora para recoger los manuscritos que quedaron pendientes tras la muerte de su esposo.¹³⁰ La editora abre los

¹³⁰ Ejemplo 60.

grandes pergaminos, «Es muy bonita [la obra]. Me encantan los coros» (Kieslowski, *Tres colores: azul* 1993), dice, apenas pone su dedo sobre esa sección en la partitura, ésta empieza a sonar y en el acto Julie toma el papel y lo enrolla. Sale del edificio a toda prisa. La música no para de sonar. Ya en la calle, un camión recolector de basura está compactando los residuos recogidos. Al pasar, la mujer arroja en la tolva los grandes pergaminos y la música no empieza a ceder sino hasta que la enorme placa dentada perfora el papel. Entonces se sobreponen la música y la máquina que degüella al coro; suena como una cinta magnética que se atasca poco a poco. Aún frente al compactador, y sólo hasta que la música se ha callado, Julie puede respirar con tranquilidad. En este caso, nuevamente, Julie, a diferencia de la editora u Olivier, prescinde del papel y la vista para ser asaltada por su música; de hecho, durante todo el filme, estos momentos se presentan de manera repetida.



Tacto de la editora sobre el papel. *Tres colores: azul*, Azul, Krzysztof Kieslowski, 1993.

Luego, casi al final del filme,¹³¹ Julie se encuentra con Olivier en su estudio y, nuevamente, apenas la mujer pone el dedo sobre la partitura ésta no para de sonar y enseguida comienza a dictar al compositor lo que éste debe hacer para terminar la comisión de su esposo muerto, cómo debe orquestar cada uno de los pasajes y el carácter que estos deben comunicar. Finalmente, Julie llama por teléfono a Olivier para saber cómo va el encargo y éste le pone un ultimátum, le dice que sólo la dejará participar en la composición si confiesa que ella es la compositora. Julie, duda, pero acepta. Ya en una secuencia previa Olivier le había dicho a Julie que daba lo mismo lo que él trata de hacer con la composición, pues sabía que el esposo fallecido era sólo un medio.



Julie dicta la música a Olivier en plano fuera de foco. *Tres colores: azul*, Azul, Krzysztof Kieslowski, 1993.

¹³¹ Ejemplo 61.

Las sonancias que brotan de la *tympanon*-Julie constatan el origen de la música atribuida a su esposo. Llama la atención que es el tacto el que detona la música: su tacto con el papel y el piano es un tocar a sí y la ausculta de sí. Su tacto es el martillo que la devuelve a la realidad en la que se encuentra: la mentira acerca de la autoría de la música firmada por su esposo, la pérdida de su familia y el estado de demencia que aqueja a su madre. Este hecho recuerda a uno de los pasajes en la obra de Szendy en la que describe la auscultación inmediata, dice: «Al continuar mi lectura del tratado de Laënnec, era imposible no pensar en el médico que, con la oreja pegada al cuerpo que sufre, escuchaba el ruido de su propia actividad auditiva; que ese médico sufría, él mismo, de una sonoridad de sí que le impedía escuchar la enfermedad del otro» (Szendy, *El oído de Derrida. «Escuchar», auscultar, puntuar* 2015, 58). Julie, con los dedos sobre la partitura ausculta todo su ser herido y la música que asalta a la protagonista y al audioespectador es la verdad que nunca puede salir de su boca: que ella es la autora de toda la música que Patrice, por alguna razón desconocida, firmaba con su nombre. La auscultación inmediata que Julie practica sobre el papel y la tinta no la hace escuchar la música escrita u omitida en el papel, sino que le conecta directamente con sus padecimientos internos, los cuales se sobrefonan por completo al mundo exterior, pues cada vez que Julie se siente remitida a su música o al recuerdo su de familia su *ser-tympanon* se desborda, la pantalla va a negro o a fuera de foco y el audioespectador puede escuchar su *phoné* sin mediación por medio de los altavoces: en la forma aural de las maderas, las cuerdas o el piano. Este momento es también como una auscultación inmediata que el audioespectador hace al *tympanon*-Julie.

3.5 Estigmatización del *tympanon*

La finalidad de la auscultación por infligción es la de exacerbar la disonancia en la cavidad auricular. Como se mencionó, diafonía es la capacidad de escuchar la condición de discordancia de la faceta audible de la realidad comunitaria. La escucha que diafona hace emerger las inconsistencias entre las emisiones del *ethos*-de-lo-audible y las emisiones anómalas; el nombre para esta interferencia es el de «intervalo». La auscultación se dirige, precisamente, a esta tangencia. Ahora bien, la auscultación por infligción tiene como fin la amplificación de esta condición de discordancia y su resultado es la estigmatización de la materia sonosensible. La estigmatización es la posibilidad que la evanescencia de la disonancia audible tiene de consolidarse y permanecer como posibilidad del disenso.

Como se ha mencionado, la escucha ya porta la cualidad de la disonancia pues es el tabernáculo de la unidad heterogénea que es la realidad audible —entre los productos de la lógica de producción, suministro y repetición y cualquier cantidad y clase de emisiones anómalas—. Lo que hospeda la escucha emancipada es la misma distorsión ranceriana: «La distorsión [...] separa y reúne dos lógicas heterogéneas de la comunidad» (Rancière, *El desacuerdo* 1996, 56), a saber, separa y reúne el monólogo de la lógica policial y la actividad autárquica de las capacidades físicas e intelectivas auditivas. Finalmente, lo que se desea desarrollar es cuál es la forma corporal de esa distorsión y de qué manera prevalece. La auscultación como la infligción del intervalo tiene la fuerza para estigmatizar la disonancia sobre toda materia sonosensible en su campo de audición; auscultar, entonces, puede llegar a ser el proceso por el que la distorsión pasa a ser la posibilidad de recepción y hospedaje de la propia *phoné* y la de los otros.

La auscultación produce algo que es como un eco material, la corporeización de una *cicatricis signum*: el estigma¹³² de una emisión que en su camino se ha multiplicado y cuyas versiones han vuelto a los oídos del inquisidor. Esta *cicatricis signum* es una grabadura o un surco, es una irregularidad —anomalía— en las paredes de la cavidad auricular y en el tímpano. Lo que se quiere señalar con estigma es que la *phoné* que toca el cuerpo del auscultante se

¹³² *Stigma*, *ătis*, *stigmam*, [στίγμα, pinchazo o punción, tatuaje] —marca quemada, marca—. Marca quemada, marca impresa en esclavos u otros, como señal de deshonra; una marca de deshonra, un estigma; un corte en la cara hecho por un barbero poco hábil.

sobrescribe en ese sujeto-*tympanon*. En este sentido, el estigma es la ferencia de la *phoné* anómala, haciendo, así, de la *phoné* del inquisidor una re-ferencia: la voz del otro se porta en cuanto que se fona bajo la influencia del estigma que el sí mismo porta consigo; la vuelta de la ferencia se pone en marcha porque el estigma pauta, ritma y timbra la voz inquisidora. Así, la voz del auscultador es una voz de la re-ferencia, porque su fonación lleva consigo ya la forma y fondo de su corporeidad, así como los estigmas que las voces anómalas auscultadas. De hecho, este es el principio de la relación entre un músico y su instrumento; hacer música es la misma doble tangencia y doble ferencia. El ejecutante hace rendir una comparecencia al instrumento al imprimirle su fuerza. El músico inquiere al instrumento, que le regresa una sonancia, esta sonancia afecta —re-suena en— ese músico-*tympanon* que sigue, persigue y rastrea la música misma que se haya en sí. Luego, el músico sigue con la inquisición, que le regresa nuevas sonancias y que le lleva a un nuevo rastreo en sí mismo y que le indica el camino para seguir la inquisición. De este modo, la voz del instrumento es también una re-ferencia.

Como se ha dicho más arriba, el cuerpo auscultado exhala una *phoné* que acusa el modo y la forma con la que su voz le ha sido arrancada. Esta exhalación es la materialidad aural misma del cuerpo y de la modalidad con la que sido inducido al *habla*. Ahora bien, quien auscultador no sólo escucha por los oídos, sino que esa voz que ha hecho emerger toca instantáneamente todo su cuerpo a través de sus dedos o de la herramienta con la que ha inquirido. Este doble tocamiento —el del sonido a través del aire y a través de la carne— y su re-sonancia en el *tympanon* gesta una incandescencia que se estigmatiza inmediatamente, formando, así, el *topos* anómalo: un timbre.

La estigmatización es como si el interior del cuerpo del tambor y su membraba fueran esculpidos/re-formados/de-formados/alterados en su materialidad como un movimiento del *topos*, como la formación de los *oros* [ὄρος] por las sonancias y las re-sonancias que se suscitan en su interior. Estas irregularidades estimulan la una re-sonancias afectada; los pliegues, las hendiduras y las otras anomalías en la extensión del *tympanon* timbran la *phoné* que emerge. Todas las afectaciones han quedado inscriptas en la materia sonosensible-fónica. La voz de un cualquiera que re-suena en el *tympanon* siempre es nueva porque cada vez, con a cada sobrecucha, estas paredes mutan, difieren de sí, su materialidad cambia. De hecho, por eso,

aquí, se puede se puede decir que a los otros se les porta; por eso se lleva consigo *a* las voces anómalas, no porque se les recuerde como si estuvieran grabadas en una cinta, un disco o un archivo digital, sino porque se lleva su huella a cuevas, las cicatrices que dejan sus sonancias en la piel y en la caverna al re-sonar. Se lleva consigo la forma de esas sonancias que ahora afectan los nuevos hospedajes y las nuevas ferencias.

Quien ausculta, pues, lleva consigo las marcas de sus ataques, de sus indagaciones sobre los cuerpos. El músico y el disidente son el tabernáculo del estigma porque su manera de atacar sus instrumentos y fonar sus consignas va marcando se escucha y afectando su voz. De este modo, la incandescencia de las disonancias del *sensorium* heterogéneo quedan sobreinscriptas tanto en el *tympanon* como en la cuerda, el arco y la cavidad de quienes hayan estado a la escucha. Hospedar, la ferencia de la *phoné* de los otros, es hacerse/dejarse grabar el cuerpo y el tímpano: es una grabadura sobre el sujeto aural. Esta *phoné* es la que, a su vez, se pone en los oídos de los otros en su campo de audición. Hospedaje y estigma; se ha dicho más arriba que el llamado anómalo en un *sensorium* disfónico y cacofónico precisa una cavidad de resonancia escindida, múltiple —diafónica—; una cavidad que porte consigo, encarnada, la anomalía.

Lo que adviene para la auscultación es su permanencia en la forma sensible de un estigma: el oído que recoge cualquier emisión anómala portará consigo un eco y el golpe, el frotamiento, la raspadura y la pulsación con la que aquella fue arrojada al *sensorium*. Se debe hacer énfasis en que la estigmatización no es nuevo disciplinamiento, sino una afectación a los cuerpos sonosensibles. La estigmatización no es un nuevo conjunto de ordenamientos ni coincidencias sensibles-significativas pues ni las huellas, los surcos, las hendiduras, las anomalías en las paredes del cuerpo del tambor ni los pliegues en la caverna aural tienen sentido o significado lógico asignable. En todo caso, si se quisieran seguir estos surcos o estas huellas, serían como senderos entreverados, como pequeñas brechas sin destino conocido en el bosque o la selva. El intervalo se ha adherido, fusionado, in-fusionado, se ha vertido dentro en la carne que ha tocado y ahora esa materia re-sonará llevando a cuevas esa sobreinscripción. El estigma se hace parte del *tympanon*, es parte de lo que hace su timbre. De este modo, esa caverna aural sinuosa, irregular y dis-pareja re-sonará de manera anómala. De este modo, la

faceta sinfonizada del *sensorium* ya no se asimilará con tanta facilidad, pues esas sinuosidades en las paredes ahora producen una re-sonancia dis-persa.

El estigma en la cavidad aurial y en toda la extensión del *tympanon* forma el timbre, que es el sonido mismo, es como si fuera la masa misma de la audibilidad de cualquier *phoné*. De hecho, para Nancy, el timbre es «el correlato primario de la escucha» (Nancy, A la escucha 2015, 82). Ya aquí se ha dicho que la escucha es la posibilidad de la fonación misma, pero si uno se atiende a que sin la una no puede haber la otra, también se les puede denominar como cooriginarias, puesto que ¿de qué sirve poseer el sentido físico del oído si éste atiende y asimila dócilmente los ordenamientos óptico-ontológicos de su *sensorium* y, en esta medida, la boca conectada a ese par de oídos si sólo sirven para reproducir tales ordenamientos? Lo que está atrás o, mejor dicho, adentro, inserto, inscripto en el timbre de la *phoné* es el estigma que el *tympanon* porta consigo en su carne, por eso, Nancy dice que el timbre es «la resonancia de un cuerpo sonoro para sí mismo y la de la sonoridad en un cuerpo escuchante que [...] suena al escuchar» (Nancy, A la escucha 2015, 82). En las palabras aquí vertidas se diría que el timbre es la *phoné* afectada que emana del cuerpo del auscultante en el acto mismo de inquirir los otros cuerpos; el timbre es la *phoné* que emerge de la auscultación de la escucha.

Lo que Nancy llama timbre, aquí, es la ferencia de las voces anómalas, es la acogida, el hospedaje y la re-sonancia de esas emisiones singulares que han estado al alcance de una escucha abierta e indisciplinada. La apertura del Dasein que se invocó en las primeras páginas de esta investigación, aquí, es la ferencia que cada sujeto-*tympanon* lleva junto a sí, en sí o consigo; quien escucha porta a los otros debido a que lleva sus voces en las grabaduras inscriptas en su propia carne, por eso el timbre, materia sonora de la *phoné*, es una singularidad plural, Nancy dice: «el timbre no es un dato uno, [sino] una composición cuya complejidad no deja de crecer a medida que el análisis acústico se refina y se aleja de la mera determinación [...]. El timbre es, por excelencia, la unidad de una diversidad que su unidad no reabsorbe (Nancy, A la escucha 2015, 85).

Lo que se lleva hasta el límite en la auscultación otofilosófica son los elementos que producen el estado de malestar, el estado polémico, el estado que podría conducir a cualquiera a la exhalación de una querrela. El consenso ya no es una posibilidad y lo que hay que acoger es

la heterogeneidad de la realidad óptica-ontológica al interior de un grupo. Lo que se trata de averiguar es hasta dónde se puede llevar la discordia, cuándo ésta alcanza su máximo éxtasis como un desbordamiento de sí misma. Auscultar la escucha, pues, es la puesta en marcha del ejercicio de incandescencia y estigmatización de las emisiones que se portan en una cavidad auricular.

En el caso de *La conversación*, el timbre del espía Harry Caul emerge desde sí para tomar todo el espectro audible del filme en el momento en que la pelea empieza en la recámara contigua del hotel. Lo que sucede es que, por mínimos que fueran los estímulos —como de hecho lo son cuando Harry se quita los auriculares y a sus oídos apenas llegan las señales auditivas del asesinato—, el estigma de las ya sabidas consecuencias de su actividad profesional hace re-sonar a todo *tympanon*-Harry. Por eso, el estado psíquico del espía se desborda haciendo de todo el cuerpo de Harry una gran membrana sonosensible que no puede dejar de re-sonar anómalamente con los estímulos y con los ecos de la culpa que carga consigo. El estigma que porta consigo Harry es la familia asesinada y la inminente muerte de la joven pareja, aunque más tarde lo que se le sobreescribe es muerte del director del corporativo. Harry se sabe marcado por las consecuencias de su quehacer, por eso, en la mesa de edición, conversando con su asistente, Harry dice que a él no le importa lo que digan las personas bajo su escucha, alega que a él sólo le interesa tener una grabación limpia y “bonita” (Coppola 1974).

Por otro lado, ¿qué le pasa al perro Hagen? Hagen es un *tympanon* cuya falta de dimensión ética y moral humana le impide no resonar, vamos, hay razones por las que Julie no puede admitir que ella es quien compone las obras firmadas por su esposo y el personaje Harry Caul tendrá sus razones también por las cuales no logra manejar la culpa y la paranoia que lo consumen, pero no hay nada en Hagen que le impida responder acorde o discordemente con la realidad que le acaece, por eso, al final, no le queda más que re-sonar con la trompeta de Lily.

Finalmente, en *Tres colores: azul*, el personaje Julie también deviene *tympanon*. Cuando la compositora pone sus dedos sobre la partitura, ausculto su propia escucha y se recuerda a sí misma que ella es la compositora y que, como Olivier le reclamaba, su esposo era sólo un medio. Por eso, en los momentos en que es asaltada por el recuerdo de su familia o la pregunta por la

autoría de la gran obra conmemorativa de la unificación europea, la pantalla va a negro o fuera de foco y la música sale de su cabeza hasta la cámara de Kieslowski.

Capítulo 4. *Phonokratia*: la *phoné* del *demos*

Lo que aquí se denomina *tympanon* es, en los términos de una otofilosofía política, el sujeto que se emancipa mediante su escucha: un cualquiera que hace uso autárquico de sus facultades aurales desarraigada e indisciplinadamente y cuya constancia es el ejercicio de su capacidad de fonación —su *habla*, su consigna, su música, su queja, su clamor—. Un sujeto es *tympanon* debido a su capacidad de re-sonancia —su fonar— y, a su vez, debe esta capacidad a su sobrescucha. Entonces, como capítulo final, se desea postular que este ser, que es todo materia sonosensible siempre dispuesto a la re-sonancia y a la ferencia doble del sí mismo y de los otros a quienes ya porta, puede ser un sujeto-*tympanon* a la escucha y reasignación de los asuntos de su comunidad.

Durante este análisis, el tabernáculo de la escucha ha sido concebido como una extensión material y temporal a la escucha, reverberación y amplificación de la anomalía en su campo de audición. Esta concepción de un sujeto todo sonosensible es la fuente de esa re-sonancia llamada «*phoné*». Cuando el *tympanon* escucha, vibra, re-suena; es decir, responde a la voz y al ataque, ambas herramientas inquisidoras, que lo penetran; quien ejerce *su phoné* es una caverna aural dispuesta al hospedaje y al éxtasis mediante su re-sonancia.

Como se dijo en las primeras páginas, el *tympanon*, forma aural de la ligadura de un sí mismo consigo, se liga a sí porque escuchar es el tocamiento de ese sí mismo consigo: al sonar el cuerpo se siente sentir, se escucha escuchar; y su escucha desbordada de sí sobre sí es la constancia de su auscultación. El sujeto-*tympanon* se hace escuchar porque posee una *phoné*, y la posee puesto que se sobrescucha a sí: es un espacio-tiempo-corporalidad de la sonancia y re-sonancia; como ya se dijo: «el único «sujeto» que hay [...] es el que resuena, el que responde [...] a una convocatoria de sentido» (Nancy 2015, 62). La vuelta del impulso, llamado o convocatoria del sentido es la re-sonancia vertida en el campo audible por la *phoné* del *tympanon*; es su desdoblamiento y la auralidad de su existencia misma.

Por ejemplo, esto es lo que le sucede a Julie, en *Azul*, cuando la pantalla va a negro o fuera de foco y el personaje y el audioespectador son asaltados por la música que brota de la

cabeza-oídos de la mujer. Julie, así como Mike —personaje del filme *The deer hunter*—¹³³ padecen un ensordecimiento parcial debido a que la realidad les ha auscultado de tal modo que les ha sobrecogido; la insistencia del martillo los ha dejado aturdidos. Ambos personajes quieren callar, pero su entorno les exige volver al mundo desde su capacidad de fonar. A ella le asedian las acusaciones de la prensa y de sus colegas acerca de la autoría de las obras compuestas por ella, pero firmadas por su difunto esposo. El ensordecimiento de la mujer consiste en que de su boca no puede salir la verdad acerca de la autoría de la música que procuró éxito, prestigio y fama a su marido; incluso, ella se exilia de su casa y de su oficio hasta que Patrice le pone como condición el admitir de manera pública que ella es la compositora detrás de la música firmada por el difunto para participar en la una comisión inconclusa de su marido. En el caso de Mike, la disolución de su grupo de amigos y los estigmas de la guerra —el cautiverio y los atentados en contra de sí mismo a manos de sí mismo— le han llevado a un estado de confusión que no es capaz de comprender ni de transmitir a los demás. Finalmente, luego de un episodio en el que este personaje se puede escuchar a sí mismo a través del eco de su voz en lo alto de las montañas, puede ir reformulando sus sentimientos e intentar traer de vuelta a sus amigos para refundar su comunidad. Se debe destacar que no es la mera voz de este personaje, sino el eco que le devuelven los pliegues de las montañas lo que constituye su convocatoria de sentido; Mike se llama a sí a través sólo de la re-sonancia y no del mero decir de las palabras; el sentido de sí —la audiencia del *tympanon*— acaece en la vuelta de lo emitido.

La *phoné* es una materialidad aural con la que adviene una distorsión del cuerpo que le porta y de los otros cuerpos que penetra. La distorsión consiste en la acogida y hospedaje de la anomalía: emisiones no medidas, desproporcionadas e incontenibles por las escalas, la comprensión y la extensión de los universos semánticos. Distorsión proviene del latín tardío *distorsio*, *ōnis*, y *distorqueo* que, además de indicar una perversión o un vicio, es muy difícil no escuchar en ella el prefijo *dis*, de negación o contrariedad, y troqueo [*trochaeus*], el pie métrico —dos sílabas: una larga y una breve—; entonces, la distorsión audible también es la falta de coordinación, adecuación, aptitud y propiedad—por su ritmo, su tiempo, su acentuación o

¹³³ Este filme será el ejemplo de cierre de este trabajo. Más adelante se citará y desarrollará de forma precisa y amplia.

articulación— con respecto del pie métrico dado. La experiencia del acogimiento y el hospedaje de una *phoné* es una experiencia auditiva en la que se yuntan una inadecuación al pie dado y la falta de propiedad e identidad entre el tabernáculo y la voz que le penetra. Lo que se distorsiona durante la sobrescucha es la forma de la escucha misma.

La disonancia que cada *tympanon* hace re-sonar en sí mismo y que, así, arroja fuera de sí, distorsiona el *sensorium*. Esto quiere decir que trastoca cualquier régimen de significación fijado —a la inmediatez del oído— acerca de las cosas para el entendimiento y su límite como asuntos del ámbito público. Esta re-sonancia pone al *tympanon* en los oídos de los otros en la forma material de su *phoné*. La distorsión toca a los otros alrededor porque una *phoné* porta y está marcada, a su vez, por los estigmas de las voces anómalas: los otros *hablan* en la resonancia de un *tympanon* en el momento en el que éste es llamado a comparecer. Entonces, una *phoné* es, en cierto grado, la forma aural de una comunidad que pone en los oídos de cualquiera la participación y re-partición de los asuntos propios a unos y a otros en la *polis*. Esa colectividad formada por un indeterminado número de cualesquiera recibe el nombre de *demos* y lo que le compete a éste lleva el nombre de lo público. Porque unos y otros cualesquiera son, virtualmente, todos; un todos sin límite identitario, pues lo que caracteriza al *tympanon* es el proceso por el que se ha desidentificado de todo régimen serializante.

4.1 Sobrescucha y *phoné*

El *tympanon* va a través de las voces desafinadas de ese *demos* que porta en re-sonancia —materialidad tímbrica— y en estigma —*cicatricis signum*: materialidad impresa— porque puede introyectarse hacia sí: puede diafonar. El sujeto-*tympanon* es un ser múltiple y singular porque, cuando se busca, no encuentra un sí fijo y estable, sino esa multiplicidad que hospeda. Esto explica por qué la *phoné* es un éxtasis formado por un racimo o un rizoma timbrado por lo común y lo singular. La introyección diafónica del *tympanon* es un acontecimiento de los otros y del sí mismo en el que esa mismidad no se encuentra una idea de sí, unívoca y fija, sino con un sí formado de muchos sí que lo tornan inasible. Por supuesto, la *phoné* de ese *tympanon* le es propia, pero también le es donada en cuanto que en sus exhalaciones van esos otros. Por eso diafonar es un a través de las voces que se acogen y hospedan, y su sobrescucha es la vuelta de

un sujeto que ha sido tratado de serializar por los productos y procesos del *ethos-de-lo-audible*— a lo colectivo. Un *tympanon* se hace escuchar a sí y a los demás porque de esta introyección emerge su *phoné*; no hay constancia de introyección que no sea la fonación misma. Diafonía, entonces, es la voz del a través de las voces, del entre audible e impreso en toda la densidad sono y fonosensible de un ser indisciplinado y diverso. Por eso, la sobrecuchar y la fonación son una re-ferencia: el portar de los otros en una segunda o tercera oportunidad. Esta re-ferencia de sí es la vuelta al sentido de Nancy —se escuchará más adelante en el caso del filme *The deer hunter*— que se coteja con la audiencia de una singularidad emitida.

Este volver a portar lo singular y lo múltiple rompe el silencio inter e intrasubjetivo del individuo otrora temperado. Esta ruptura no es la puesta al oído —y todos los oídos posibles y previsibles— de la señal serializante/monologante/homologante/sinfonizante, sino de una exhalación que interrumpe una lógica equina, un juego de concordancias estímulo-significante y cualesquiera conjuntos de señales arcaicas. Ante el aturdimiento que provoca la proliferación, lo primero con lo que el *tympanon* comienza a perder contacto, y a lo primero que se expelle del tabernáculo, es al sí mismo; que es sustituido por su versión homologada, acomodaticia, pacista y disciplinada. La escucha diafónica es lo que permite al *tympanon* no perder la posesión de sí, no perder el *topos* de la distorsión que inaugura y que le separa a sí como ser múltiple, singular e inasible: «el timbre es [...] aquello a través de lo cual un sujeto se hace eco: de sí, del otro, todo es uno: todo es uno en plural» (Nancy, *A la escucha* 2015, 84).

Las sonancias de esas voces y los estigmas que yacen en la carne sonosensible timbran la *phoné*, articulan, escanden y ritman sus éxtasis; por eso ninguna *phoné* es privada, sino común. El *tympanon* está a la escucha del *demos* del que se desprende porque ya lo porta consigo. En este traslape de las voces —que es por lo que se exige una diafonía—, que tiene el nombre de *inter-ferencia*, sucede un nuevo portar, una nueva referencia llevada a cabo por los otros en la *polis* — es *inter* porque es un portar de entre los que están a la sobrecucha—.

El cursar a través de las voces es la escisión de quien se introyecta a sí y cala de entre las voces y los estigmas. Este desarrollo de la diafonía ayuda a entender lo que Szendy trató de postular como una escucha afectada por la diafonía: «No la escucha de una disonancia, de un objeto musical en espera de una resolución en la consonancia, sino una escucha afectada en sí

por la *diaphonia*. Es decir, también una escucha a dos voces (al menos), desdoblada, escindida en la cavidad misma de mi oído» (Szendy, Bajo escucha. Estética del espionaje 2018, 33). El *tympanon* es tabernáculo de lo múltiple porque diafona sobre sí. Debido a este desdoblarse en el que el *tympanon* da cuenta de lo que porta, diafonar no lo inmuniza, sino que lo pone en la tarea común de lo suplementario. El escucha escindido de sí se da a sí la capacidad de albergar lo múltiple para habitar esa brecha indeterminada, átona, poli y disfónica.

Ahora bien, se debe recordar que no hay una re-sonancia absoluta y dada sin un cuerpo y sin el golpe que la haga brotar, en un tiempo y un espacio respectivos. El golpe y la lectura entre líneas que hacen emerger las voces dormidas, subrepticias, posteriores y adyacentes es la ocasión de la distorsión del acuerdo sensitivo-intelectivo preeminente con respecto de lo común a esa colectividad; la auscultación trae consigo un constante estado de desacuerdo, precisamente, acerca de este reparto: el de lo público y lo privado. «La distribución de los cuerpos en comunidad se pone en cuestión cada vez que los cuerpos afirman una capacidad y ocupan un lugar diferente del que les han asignado normalmente» (Rancière, La comunidad como disentimiento 2011, 172). En esta medida se puede entender por qué el fundamento de la comunidad a la escucha de sus propios asuntos es una aporía: si la sobrescucha puede ser ejercida por cualquiera que ponga en ello atención y cuidado, y, luego, este cualquiera pone en circulación cualquier cantidad y clase de emisiones que distorsionan el reparto dado sobre lo que se estima y no como asunto de relevancia común, es imposible, pues, encontrar fuera de un *demos* —un suplemento que siempre es externo al pueblo étnico, al padrón, al consejo, al colegio o cualquier otro presupuesto de consensual que se impone a una supuesta totalidad— un origen y principio [*arkhé*] que no sea movedizo; es decir, la fuente del reparto de los asuntos traídos a los oídos de cualquiera en la *polis* no tiene fundamento, sino en la misma capacidad de hacerse tener como parte de las voces que pueden poner en entredicho el lugar y el tiempo que les ha sido asignado. Allí radica el componente anárquico de esta forma de pensar la política:

El *demos* es «el partido de los pobres», pero el partido de los pobres es el partido de la gente de nada, de la gente que no tiene la «cualidad» para ocuparse de los asuntos comunes y que, no obstante, se ocupa de ellos. La lógica de la dominación consiste en

que gobiernen los que tienen las propiedades que los califican para gobernar, propiedades verificadas por el hecho de que gobiernan [...]. *Démos* significa, al contrario, gobierno de los que no tienen nada en común sino la ausencia de tales propiedades. Esto es lo que significa «parte de los sin parte» (Rancière, *La comunidad como disentimiento* 2011, 163).

Lo que se desea es acentuar la dimensión política-democrática que la sobrecucha encarna. El *demos* debe su condición a la anomalía, su re-sonancia es dispersa, inadecuada, inadaptada para la instalación de códigos ni lógicas identitarias; lo que hace del *tympanon* una forma atrofiada del individuo egoísta de las democracias liberales contemporáneas. La anomalía exhalada por este sujeto todo sonosensible, como actividad aural del *demos*, es una situación en la que el tejido de la *polis* se desgarrar, haciendo audible una distorsión, la distorsión de la parte de los sin parte: un suplemento sedicioso cuya voz no posee otra cualidad, sino la distinción y la singularidad de ser llanamente ejercida con el fin de hacer de los asuntos singulares, asuntos de la comunidad. En esto consiste el desgarramiento: la reorganización de lo público por la fuerza de una voz que transgrede el lugar y el tiempo que le han sido asignados. En el acontecimiento audible hay *demos* porque éste reparte para sí su lugar como suplemento mismo: «La política se practica poniendo de nuevo en cuestión las adherencias comunitarias existentes e instituyendo esas nuevas relaciones, esas «comunidades» entre términos que ponen en común lo que no era común» (Rancière, *La comunidad como disentimiento* 2011, 162). A lo largo de esta investigación, esas adherencias son las emisiones anómalas por las que un singular se separa del reparto preeminente y, al mismo tiempo, refunda su ligadura con su comunidad, poniendo su propia querella en los oídos de esa *polis*.

En la actividad fónica del *demos* hay *kratos* porque ese *demos* se da a sí su tiempo y su lugar mediante la fuerza de su voz, que distorsiona el reparto sensitivo-intelectivo. El *demos*, en su dimensión aural, se da a sí su parte gracias a la puesta en marcha de su anomalía constitutiva; así, al sobrefonar, sobrescribe el nombre de esa querella entre las querellas de relevancia pública. El estigma que pauta y ritma la escansión de la *phoné* del *demos* se desdobra y tiene una nueva dimensión sensible: la parte de los sin parte sobreinscripta a la fuerza en el cuerpo de la *polis*, esa cicatriz, ese surco, esa huella, es la constancia de la victoria porque así, esa

anomalía se sobrescucha a los productos del *ethos*-de-lo-audible y se imprime, cada vez, como cosa que atañe al colectivo. Esta acotación es importante porque los pueblos no son homogéneos: «Está el pueblo como *ethnos*, como consistencia colectiva de los que tienen un mismo origen, una misma sangre, un mismo dios, [todas versiones étnicas de un *arkhé* distintivo] etcétera. Y está también el pueblo como *démos*, es decir, como división del *ethnos*, como suplemento respecto a todo recuento de las partes de la colectividad [étnicamente arcaica]» (Rancière, *La comunidad como disenso* 2011, 164). Por eso el *demos* es el suplemento de cualquier acuerdo sobre un orden, porque ninguna lógica tiene la capacidad de capturar la totalidad del *ápeiros* que comprende la realidad.

Existe, pues, un *demos* auralizado, un suplemento que se pone a sí mismo en circulación audible. La auscultación por puntuación es como otra versión de los estigmas en el cuerpo y la membrana sonosensible; el signo de puntuación cicatrizado en la piel se hace escuchar durante la distorsión. Y es que el punto y la coma, en sí, no tendrían sentido si no cobran la audibilidad de su realización: escandiendo los éxtasis. Ese gran signo de interrogación nietzscheano no arroja ya sombras, sino que pauta el sentido de la fonación; en la resonancia del *tympanon* van esos signos-estigmas comprometidos. Lo que se escande entre la auscultación y la estigmatización es la *phoné* de la parte de los sin parte, timbrada por la distorsión que supone el hacerse cargo de lo que les compete. De hecho, es la estigmatización del *tympanon* es lo que explica los suplementos del pueblo y la exhalación de una sedición. El estigma es el aco de lo que el *tympanon* va recogiendo y hospedando en su experiencia política-audible de su comunidad.

4.2 La *phoné* y su *kratos* —Actividad *demo-phono-krática*—

Lo que se ha venido invocando es que el *tympanon* a la escucha de la *polis* es capaz de proyectar esa introyección —la re-sonancia interna que brota de su capacidad de sobrescucha— a través del éxtasis de su propia *phoné*.

Hace unas líneas se ha invocado el cariz democrático del obrar emancipatorio de una escucha. Se debe mencionar que, dentro de la filosofía política de la que parte de la que parte esta investigación, la democracia no es una forma de gobierno en el sentido normativo ni «esa

forma de gobierno que permite a la oligarquía reinar en nombre del pueblo» (Rancière, El odio a la democracia 2012, 136), sino «la acción que sin cesar arranca a los gobiernos oligárquicos el monopolio de la vida pública, y a la riqueza, la omnipotencia sobre las vidas» (Rancière, El odio a la democracia 2012, 136-137). Este es el aspecto democrático de la sobrescucha y la fonación, el que fona se da a sí mismo la potencia para hacerse cargo de lo que cree que le compete. El *tympanon*, o en su forma colectiva: el *demos*, toma el control y se hace cargo de los asuntos que, a su entendimiento, le son propios y decide sobre ellos. La fuerza de la propia *phoné* es intransferible por un acto protocolario —que no puede ser portada por otros por mera orden lógica—, por eso, cuando se habla de la *phoné* de un *demos* no se puede pensar en la forma policial de una democracia normada; nadie, sino el *tympanon* mismo puede dar cuenta, con su voz, de la singularidad de su querella y de la forma en la que desea poner esa disonancia en los oídos del resto de los oídos a su alcance.

La democracia es una actividad política en sentido filosófico y no, pues, alguno de los esquemas normados para la vicaría de una voluntad popular administrada por una oligarquía. Lo primero que hace política la democracia es su fundamento mismo en sentido explícito: la fuerza y la victoria —*kratos*— de unos cualesquiera —*demos*—. Hay *demos* porque lo que caracteriza a ese cualquiera es la ausencia de un *arkhé*. El *demos* son los desposeídos de título, herencia, genealogía y cualidades para darse a sí lo que es común: «la política es el fundamento del poder de gobernar en ausencia de fundamento (Rancière, El odio a la democracia 2012, 74)». Durante un acontecimiento democrático hay *kratos* porque durante esa re-partición se imprime la fuerza de una parte sobre la otra y porque habrá una parte de ese *demos* que vencerá a la otra; pero esto no detiene lo *kratos* puesto que, como sujetos de una colectividad, la situación sobre lo común nunca puede ser resuelta. Por eso, democracia significa que «las formas jurídico-políticas de las constituciones y leyes estatales jamás descansan sobre una sola y misma lógica» (Rancière, El odio a la democracia 2012, 79). Sucede que en la situación democrática de la *polis* no existe una sola medida o regla a la que lo privado y lo común deban atenerse.

En un sentido audible, el *tympanon* a la escucha y al éxtasis en la *polis* es por quien ese proceso llamado democracia se despliega: «el proceso democrático [es] la acción de sujetos

que, trabajando sobre el intervalo entre identidades, reconfiguran las distribuciones de lo privado y lo público, de lo universal y lo particular» (Rancière, El odio a la democracia 2012, 89). El intervalo no es sólo un concepto en *abstracto* que refiere a la distancia entre las regulaciones del ser, hacer y decir y lo que, de hecho, se es, se dice y se hace desde la condición de igualdad; sino que, en este caso, tiene una materialidad audible. Como se mencionó en el primer capítulo: la homologación del ser, hacer y decir comprende el margen de lo decible-audible-inteligible — un universo localizado y agendado de correspondencias en un estímulo audible y una representación asignada—, mientras que el intervalo, esa interferencia cacofónica, es la distancia aural que existe entre esos mandatos y la realidad aural proyectada por una escucha emancipada —eso que aquí se llama re-sonancia— y que no pretende ajustarse o ceñirse a ninguna clase de estado sinfónico ni proceso sinfonizante, sino, llanamente, poner una emisión anómala en los oídos de cualquiera que se encuentre a su alcance. La labor auditiva del *tympanon* emerge desde la disonancia entre los modelos normativos del ser, hacer y decir de las instituciones despolitizantes que tratan de capturarlo y una realidad auditiva liminar que le toma por asalto, le penetra, le marca y, en adelante, interfiere con su modo de hospedar y proyectar su entendimiento sobre los asuntos singulares y compartidos. La *phoné* de la sedición de todo consenso es la actualidad —un estado de performacia— de su fuerza imprimiéndose sobre los oídos y toda materia sonosensible a su alance.

En su cualidad de actividad igualitaria, la democracia no puede tener una gradación, es decir, si su fundamento es la igualdad de capacidades para poner en duda la situación de lo común admitida como válida, entonces cualquiera puede pelear por reformular esa situación: «será imposible encontrar la medida correcta de la igualdad y la desigualdad y, en razón de esto, siempre será imposible evitar la suplementación democrática, o sea, la división del pueblo» (Rancière, El odio a la democracia 2012, 111). Lo que se quiere decir es que la situación común es indeterminable y que, por ello, la *stasis* es una de las cualidades de la política y un gobierno democrático: democracia es «el movimiento que desplaza sin cesar los límites de lo público y lo privado, de lo político y lo social» (Rancière, El odio a la democracia 2012, 91). Una comunidad es el lugar y el tiempo en el que sujetos disienten en torno a una serie de equívocos en diferentes registros sensibles en materia de lo común. Ahora, auditivamente, el problema de lo

kratos emerge de la manifestación sensible del *demos* es su propia voz o, mejor dicho, en el rizoma inasible de voces que lo conforma y que, inevitablemente, lo suplementa a modo de una multiplicación. La impresión de la *phoné* en el *tympanon* y en el cuerpo de la *polis* es *kratos* porque supone el uso de la fuerza para fonar, porque busca vencer las barreras de significado y recepción preestablecidas y censadas. No se trata de que todas esas facetas audibles participen de una realidad fono-lógica a la que se acercan —sinfónisis— y se alejan —disonancia musical—. Lo que sucede es que cada *tympanon* pone en marcha una realidad re-sonante singular, común e irreductible que, efectivamente, divide al pueblo, pero no en un sentido privativo, sino en cada sentido encarnado en cada sí mismo y que gesta la heterogeneidad que es la comunidad.

Este estado de las cosas gesta una constante reinscripción de desencuentros que se graban en el cuerpo de la *polis*, reinscripción de la que la *phoné* del *demos* es responsable. En términos de una estética de la política de lo audible, este movimiento se denomina, aquí, *phonokratia*. Ésta se basa en el principio de igualdad: la *phoné* como capacidad corporal intelectual que cualquiera puede poner en marcha, y lo *kratos*, como la condición en la que lo común está siempre bajo la reconfiguración entre las distorsiones que se manifiestan audiblemente en la *polis*. Esta actividad está fundada en el principio del sin principio, en el *an-arkhé*: alude al timbre como la materialidad aural singular de quien se ofrece a la escucha del disenso y a un cualquiera sin parte preeminente, pero que se hace tomar parte de lo que compete a la ciudad por la mera legitimidad de su condición de igualdad. Este tomar parte de entre las partes tiene su condición de posibilidad en la stasis, en una litis intestina, en la medida en que lo *kratos* sólo se manifiesta como la fuerza ejercida y la victoria obtenida de una parte sobre otra. El *demos* es la ocasión de la confluencia de la igualdad y la fuente de lo *kratos*.

Con *phonokratia* se invoca la faceta audible de la actividad democrática, de lo que es de índole política y sediciosa en la *polis*. La *phonokratia* es la actividad cívica y política de la sobrescucha constitutiva del *tympanon* en la *polis*; es el despliegue de las actividades del suplemento que arruinan la cuenta, que deshacen el reparto cuando toma parte del espectro aural y pone sus emisiones en los oídos y, eventualmente, en las voces de los otros en la ciudad. Por supuesto, *phonokratia* no es un estado uno, sino una serie de sucesos, de acontecimientos desidentificatorios que reformular el espacio y los cuerpos que toca; no se trata de la puesta al

oído, sino la toma del espectro audible para imprimir esa discordia fundamental en las cavidades de los otros.

El malestar común auralizado en la forma sensible de una *phonokratia* —actualidad comunitaria del malestar que se expresa en términos auditivos: la anomalía auditiva— se sostiene en la valía, la fuerza y la victoria de una *phoné* sobre la otra —no es extraño que una emisión anómala se sobrefone a otras en ciertos momentos—, sobre cualquier lógica equina y sobre cualquier juego de correspondencias ético-audibles.

El *tympanon* es el principio de una *polis phonokrática*, comunidad impropia a sí en cuanto que su composición incontenible y heterogénea, porque éste, como fundamento del *demos*, difiere de sí debido a su re-sonancia timbrada por el estigma que le ha dejado su experiencia puesto al alcance de las voces de los otros. En esta medida, aquí se dice que el *demos* tiene la propiedad de ser autófono en cuanto que constituido por sujetos a la escucha y a la disonancia empática. La autofonía es una condición de los cuerpos para re-sonar. Se dice que un cuerpo es autófono cuando ya su ser lo hace adecuado para re-sonar y, aún más allá, la *phoné* que de éste emana es extraída, por él mismo u otros, de la manera más propia y adecuada: aquí, la auscultación infligiva. Szendy lo postula de este modo: «La autofonía [...] es sin duda la musicalidad más idio(má)tica que existe [...], la más propia, la más específica de los instrumentos productores de sonido y de los cuerpos como tales» (Szendy, *Phantom Limbs: On Musical Bodies* 2016, 87). Las manifestaciones, las marchas en las ciudades y sus consignas; el tumulto democrático, son todas actualidades aurales y corporales de la inquisición a tales suplementos que ya son propensos a la re-sonancia anómala y por lo que esos suplementos se inquietan a sí y se separan del pueblo que les contiene y de su orden estatutario.

4.3 *Tympanon* a la escucha y al *habla* en la *polis*

Para cerrar este análisis acerca de la politicidad de la escucha, su potencial emancipatorio y su dimensión *phonokrática*, se traen a escucha algunos sucesos susceptibles de una lectura política-auditiva que el director Michael Cimino encarna en los personajes de su filme *The deer hunter*.¹³⁴ En esta obra, se asiste al hospedaje auditivo de la voz de los otros, en este caso: un

¹³⁴*The deer hunter*. Michael Cimino. EE. UU. Y Reino Unido 1978 EMI Films.

demos ensordecido —enmudecido— por la fuerza y la insistencia con la que la realidad y la vida les inquiera. y la necesidad de la refundación de una comunidad destruida por un proyecto de Estado.

En esta obra, Cimino narra los estragos, la devastación y la desolación estigmatizados/impresos sobre un grupo de amigos de la comunidad acerera eslavo-estadounidense de la ciudad de Clairton, Pensilvania, Estados Unidos de América. A finales de 1968, Michael (Robert De Niro), Nikanor (Christopher Walken) y Steven (John Savae) son enviados al frente de batalla en la invasión de Vietnam. Este filme se considera adecuado para cerrar la tesis debido a que está articulado por un postulado de lectura otofilosófica pronunciado por Michael: «*one shot*» (Cimino 1978); «un tiro» o «un disparo» en español. Desde su invocación, al inicio, y hasta, casi, la última secuencia, esta proposición pauta las acciones y el destino de los tres amigos, así como el porvenir de su red social y familiar más cercana. La dimensión otopolítica de esta sentencia —*one shot*— es que pasa de ser un norte más o menos superficial que regula la vida corriente de Michael y su práctica de caza deportiva —que realiza con Nikanor, Steven y otros amigos— a cobrar un calado abisal que determina el curso de las acciones colectivas durante la guerra en la mesa de juegos en la que lo que se pierde es la vida con cada martillada de la aguja percutora de un revólver. En este postulado se conjugan las propiedades de la escucha emancipada y el asunto primario del *tympanon* —hacer comunidad—: hay diafonía, auscultación y estigmatización, pero también hay *demos* y hay *kratos*. A continuación, se desarrollará este análisis, con el que se espera hacer un balance general de las categorías otofilosóficas tratadas a lo largo de este texto.

La historia de Michael y su grupo de amigos se desarrolla entre el pequeño poblado, cuya economía gira en torno al trabajo en una gigantesca fundidora de acero, y la mesa de juegos en medio del Vietnam azotado por la invasión estadounidense. El filme inicia con las secuencias que narran las horas previas a la boda de Steven y Ángela (Rutanya Alda).¹³⁵ Michael y Nikanor preparan el equipo para salir de cacería y éste le reclama Michael acerca de la poca practicidad y lo inoportuno de organizar una salida de cacería después de la boda de su amigo

¹³⁵ Ejemplo 62.

y antes de salir hacia Vietnam.¹³⁶ Nikanor insiste en que el plan es una total locura y el otro le contesta: «Te diré una cosa... Si me enterara de que mi vida tiene que terminar en las montañas, estaría bien ... ya sabes. Pero tiene que estar ahí, en tu mente...» (Cimino 1978). Su amigo le responde: «¿Qué? ¿Un tiro? [...] Yo no pienso en eso de «un tiro». No más» (Cimino 1978). Michael insiste: «Tienes que pensar en eso de «un tiro». Un ciervo debe ser tomado de «un tiro». Todo se trata de «un tiro». Trata de decírselo a la gente. No van a escuchar. [Luego, con otro tono] ¿De verdad piensas en Vietnam?» (Cimino 1978). El otro responde: «[con entusiasmo] ¡Claro! [y hesitando] No lo sé, pienso en los ciervos... yendo a Vietnam. [...] Me gustan los árboles [...]. Me gustan las formas en las que los árboles en las montañas son todos diferentes» (Cimino 1978). En este caso, la conjunción adversativa después del punto y seguido no es una coincidencia o un descuido. En el guion del filme se lee de la misma manera: «... *you know.* / (*watches Nick for a moment*) / *But, it has to be there, in your mind*» (Cimino 1978); y se ha calcado debido a que la proposición adversativa no se sigue de la premisa «Si me enterara de que mi vida tiene que terminar en las montañas». En este caso, el “pero” después del punto ayuda a entender que el postulado elidido o, mejor dicho, sobrefonado,—*one shot*— se sobreescribe a las acciones pasadas o venideras en la vida de Michael. Si se presta oídos, se sabe que las palabras de Michael re-suenan en Nikanor cuando éste le contesta con la intuición de que ellos son los ciervos yendo a Vietnam cuya vida podría ser la que es tomada por un disparo. De hecho, el eje del filme es el disparo que se autoinflige Nikanor y con el que pierde la vida.

En las primeras secuencias, Michael y algunos de sus amigos terminan su jornada en la fundidora. Son un grupo muy ruidoso. Allí, otros trabajadores despiden y alientan a los tres que irán a la guerra. Ya reunidos afuera de la fundidora, Michael, Nikanor, Stanley (John Cazale) y Axel (Chuck Aspegren) hablan con Steven sobre su boda. Todos llegan al bar de su amigo John (George Dzundza).¹³⁷ John recibe a todos con alegría; eufórico, corre hasta Steven, lo carga, lo besa y grita de felicidad. Todos están en la barra y John, con entusiasmo, les dice: «¡La casa invita!» (Cimino 1978); después de todo, parte del grupo se irá a la guerra y Steven contraerá matrimonio: es una fiesta. John es un personaje singular, pues, como se escucha a lo largo del

¹³⁶ Ejemplo 63.

¹³⁷ Ejemplo 64.

filme, es el único del grupo que posee una disposición especial para escuchar y hacerse escuchar por los demás. En el bar, los amigos están felices, unos juegan billar, todos parlotean, cantan y bailan: «*I love you baby [...] / Trust in me when I say*» (Cimino 1978). La diversión es medianamente interrumpida por la madre de Steven, quien llega porque el novio está retrasado y debe ir a casa a prepararse para la boda. Ya en la ceremonia religiosa, se ve a John en el plano general del coro, pero en un plano más cercano la cámara difusa, John no sólo destaca en la composición del plano, sino que la cámara puede distinguir su canto singular, separándolo del coro. En ese plano también destaca su gesto de alegría por sus amigos contrayendo matrimonio.



Nikanor canta y baila en la bar de John. *The deer hunter*, Michael Cimino, 1978.

En el banquete, John no deja de expresar su júbilo: llama al vitoreo de los novios;¹³⁸ hace alarde, llama a los invitados a enaltecer a la pareja: brinca grita y aplaude en *crescendo*. También llama a los invitados a cooperar con dinero para los novios. Todas estas actitudes y esta facilidad para la extroversión de John y el resto del grupo es de relevancia debido a las afectaciones que la guerra y sus consecuencias traerá sobre esto.

Durante el banquete y el baile suceden dos cosas que atañen a la dimensión tangencial de la escucha: Ángela y Linda (Meryl Streep) son auscultadas de manera sutil, pero definitiva. El animador llama a los recién casados a subir al escenario, allí les dice:¹³⁹ «Ángela y Steve, si no

¹³⁸ Ejemplo 65.

¹³⁹ Ejemplo 66.

derramen ni una sola gota, tendrán felicidad por el resto de sus vidas» (Cimino 1978). La pareja toma una copa con un tallo y dos cáliz paralelos, y comienzan a beber el vino. Conforme inclinan la copa, no una, sino tres gotas caen sobre el vestido de la novia; ella no lo sabe, pero las marcas en el vestido son el augurio de la sordera que parecerá meses después. Las manchas rojas en la tela del vestido de la novia no son audibles; las gotas de vino tocan e impregnan, se imprimen en la tela, estigmatizando el sino de la novia a través de ese vestido. Luego del brindis,¹⁴⁰ Ángela lanza el ramo y cae justo en las manos de Linda; las flores caen en esas manos como el martillo cae sobre el yunque. En ese momento, Nikanor, quien tenía una incipiente relación amorosa con Linda, como si ese golpe hubiese percutido sobre él, le propone matrimonio. De hecho, en cuanto cae el ramo en las manos de Linda, John le da unas palmadas en la espalda a Nikanor y luego le toca el cabello y la cabeza como en señal de enhorabuena, como una caricia amistosa y de felicitación. Luego de esa doble auscultación: la reverberación del ramo de flores y el toque de John; Nikanor le dice a Linda:

—¿Te casarías conmigo?

—[De inmediato] Sí [*yeah*].

—¿Lo harías?

—Mjh.

—Quiero decir, si regreso. Es decir, cuando regrese... No sé qué digo.

—Pienso que lo que pasa por tui cabeza, sale por tu boca [*I guess what goes through your mind comes out your mouth*]» (Cimino 1978).

Linda sabe que está siendo interpelada por el *tympanon*, no duda que lo que sale de la boca de su pareja es una re-sonancia intuitiva e inmediata, que no tiene fondo ni principio lógico; y eso es suficiente. Es como si esas flores hubiesen percutido una membrana que a su vez llamara a otras membranas hasta llevar a Nikanor a decir lo que dice, dudando de lo que sale de su boca; la duda es ese fondo lógico que él no termina de entender: la boda de su amigo, salir de cacería y, después, salir hacia la guerra.

¹⁴⁰ Ejemplo 67.



Ramo de flores sobre linda y el tacto entre John y Nikanor. *The deer hunter*, Michael Cimino, 1978.



Marcas de vino sobre el vestido de Ángela. *The deer hunter*, Michael Cimino, 1978.

Luego de la fiesta, el grupo de amigos sale del lugar. Los novios se van en auto. Es tarde y de noche, pero eso no le impide a Michael correr y desnudarse en el camino hasta llegar a una cancha de básquetbol;¹⁴¹ Nikanor lo sigue. Allí, recostado en el suelo y desnudo comienza a decir:

—Debo estar completamente loco. Debo estar demente. Todo está pasando muy rápido.

¹⁴¹ Ejemplo 68.

—Lo sé.

—¿Oye Nick, crees que regresemos?

—¿De Vietnam?

—Sí.

—Sabes algo. Todo está justo aquí. Amo este maldito lugar. Sé que suena loco. Si algo pasa, Mike, no me dejes allá. [...] Sólo no me dejes. Tienes que prometerlo, Mike. [...]. Tienes que prometerlo solemnemente.

—Oye, Nick: te lo prometo. [Y ambos sellan el pacto con una risa que no es unísona, sino común] (Cimino 1978).

Como ya se ha dicho, hacer comunidad desde la re-sonancia es la labor de *tympanon*: éste define su *demos*, su lugar y su tiempo. Esto es lo que hace cada uno de los amigos. Al inicio, cuando Nikanor le cuenta a Michael acerca de las montañas y los árboles y ahora, cuando le confiesa que todo lo que le importa está en esa ciudad inhóspita, sucia, empobrecida y precarizada. Desde este momento, Michael ya comienza a dar avisos de que pronto se sentirá perdido: «Debo estar demento. Todo está pasando muy rápido».

Al día siguiente, cuando llegan al paraje donde dejan el auto antes de adentrarse en la montaña, Staley y Michael discuten porque el primero ha olvidado sus botas. En el fondo,¹⁴² Michael está molesto porque Stanley ha estado alardeando acerca de que el hijo que espera Ángela en, en realidad, de él y no de Steven, quien ya había admitido que nunca ha tenido relaciones sexuales con Ángela. John, para parar la confrontación, le presta sus botas a Staley, con la condición de que se calle. Ya en la montaña,¹⁴³ Mike no pierde la oportunidad de tomar la vida de un ciervo de un solo tiro.

De noche, vuelven a la ciudad y todos van directo al bar de John. Llegan cantando. Alardeando.¹⁴⁴ Están eufóricos. Es un escándalo. Frente al lugar, el cadáver del ciervo se queda atado al cofre del auto y todos entran. Nikanor toma cervezas y las agita para que el líquido salga proyectado. Mientras todos cantan, John va directo al piano y comienza a tocar. El guion dice que toca Chopin. No importa si es o no música de Chopin, lo relevante es que todos se

¹⁴² Ejemplo 69.

¹⁴³ Ejemplo 70.

¹⁴⁴ Ejemplo 71.

sienten llamados y callan. La música que sale ese *tympanon* formado por John y el piano entre sus manos convoca la atención de todos y les arrastra hasta un sentimiento de gravedad; es como si esa música llamara ante todos una realidad ineludible o, mejor dicho: esa música, al esparcirse y auscultar esa colectividad, le hace brotar el enmudecimiento por la angustia de no entender, saber ni dimensionar qué es lo que se avecina en una hora para algunos de ellos, que estarán en el campo de batalla y que, además, dejarán al resto de sus amigos y familia atrás. La música de John acalla el barullo superficial y, por fin, se empieza a escuchar el silencio pasmoso que delata la incertidumbre, la indignancia, el miedo y la desazón que el fuego inminente produce en ellos. El músico y amigo quita las manos del piano, sabe lo que acaba de convocar, quita la mira del instrumento y la pone sobre sus amigos. Sobre el plano en el que Michael está en silencio, adviene el sonido ensordecedor de la siguiente secuencia: un helicóptero en el campo de batalla.



John toca el piano y todos enmudecen. *The deer hunter*, Michael Cimino, 1978.

Nikanor, Steven y Michael se reencuentran por casualidad durante un enfrentamiento en una pequeña aldea en Vietnam,¹⁴⁵ pero en el mismo instante son emboscados y capturados. Los tres amigos, junto con otros rehenes, son encarcelados a la orilla de un río. La celda está justo debajo de una choza de pesca, el agua les llega hasta la cintura. Arriba, captores organizan

¹⁴⁵ Ejemplo 72.

juegos de ruleta rusa entre los rehenes. El juego es simple: sentado entre dos jugadores/auscultas, un árbitro carga solo una recámara de un revólver, gira rápidamente el tambor y lo cierra abruptamente, a modo de no saber si la recámara cargada es la siguiente en ser percutida. Luego, el árbitro gira el arma sobre la mesa y la dirección del cañón apunta al que iniciará la ronda. Finalmente, cada auscultas debe poner el cañón apuntando a su sien y tirar del gatillo; el que muere, pierde, y el que sobrevive, gana el hecho de no haber muerto en ese mismo instante. El encuentro da oportunidad a que, con suerte, las dos víctimas sobrevivan, pero con un tambor de cinco recámaras, esa probabilidad es baja.

Arriba, un rehén se rehúsa a tirar del gatillo, entonces, el árbitro le quita el arma de la mano y la percute en la sien del prisionero, pero la recámara está vacía; luego, descarga el disparo al aire. Abajo, en la celda, Steven escucha la detonación y cree que el rehén acaba de morir: comienza a gritar, pero, ahí, con el agua hasta la cintura, su voz se ha secado del todo, no se escucha reverberación alguna. Steven está fuera de sí... o muy adentro; tal como la escucha misma: es liminar, no se sabe si está adentro o afuera o ni adentro ni afuera. De cualquier manera, Michael se acerca para contenerlo, le dice que todo va a salir bien. Arriba, un nuevo jugador. Abajo, llegas hasta los oídos de Steven el golpe del martillo que ha dado con una recámara vacía, pero éste ya no puede gritar; la aguja percutora, objeto pequeñísimo, apenas suena, pero ese sonido seco lo termina de engullir. Éste sólo puede jadear mientras los ojos se le salen de las órbitas y su boca se abre; su voz lo ha abandonado; cada percusión y detonación le han ensordecido. Auscultarse a sí con la aguja percutora del revólver le deja en la indigencia y a la deriva de sí mismo; ya sólo se puede escuchar su jadeo y el aire que lo abandona delatando su mera forma. Arriba, la aguja vuelve a percutir, pero ahora es Steven quien es martillado y no la recámara vacía, ya no puede fonar, sino que gesticula, su pecho, como el sonido mismo, en contracción y rarefacción, jadea y gime de manera rápida e isocrónica. Arriba, otro jugador, éste muere al primer intento. Abajo, Steven sólo aprieta la mandíbula y empieza a temblar, ese *tympanon* ha cedido ante la auscultación, el martillo ha inquirido con tanta fuerza que ha dejado pasmado al cuerpo bajo escucha. En todo momento, Michael no ha dejado de alentarle y consolarlo. Lo que se desea destacar de esta secuencia es el proceso de ensordecimiento de Steven, que difiere del proceso disciplinatorio de los productos del *ethos-de-lo-audible* o la

lógica equina, cómo, aún después de ser puesto bajo una comparecencia radical en la mesa de juego, no puede abandonar del todo el plano aural; aunque con cada percusión él se va quedando sin *phoné*, su cuerpo continúa siendo materia sonosensible y respondiendo con su jadeo, su respiración y el aire que llanamente lo abandona. Steven se arranca a sí, mediante su autocomparecencia, desde más hondo cada vez, la forma áfona, disonante y arrítmica de ese abandono de sí. Esto es distinto del caso de Canoa, pues allí la grey termina tundiendo a palos a cuerpos exánimes, mientras que, en el caso de Steven, aún se puede escuchar la forma de la caverna sonora que es él y que aún respira; es decir, tiene la esperanza de recuperar su sonoridad y su re-sonancia.

El juego sigue. Ahora Michael y Steven están frente a frente en la mesa; el turno es para el segundo. La situación misma tiene a Steve bajo una auscultación infranqueable: con la mandíbula apretada apenas puede balbucear: «No puedo soportarlo más» (Cimino 1978), pero a su amigo no le importa ese hecho y atina a alentarle a jugar, le dice: «Si no lo haces, te van a arrojar un hoyo; y si te arrojan un hoyo, te vas a morir» (Cimino 1978); parece tener la situación bajo control y no para de alentarle. Steven; jadeando isocrónicamente lleva el cañón a su sien y, luego, lo desvía poco a poco antes jalar el gatillo: la bala le rosa la cabeza. Apenas se escucha la detonación, la boca de Steven, por donde otrora transitaba su *phoné*, se cierra hacia sí. Su mueca indica que ya no puede decir ni responder más por sí mismo. Como castigo por desviar el disparo, Steven es puesto en la celda de castigo, aparte del resto de los rehenes.

La última ronda que juega Michael es contra Nikanor, quien hasta el momento parecía haber mantenido la calma. El primero planea jugar con tres balas en el tambor: «¡Más balas, enfrentándonos? ¡Estás loco? [...] No estoy listo para esto» (Cimino 1978), le reclama Nikanor. En ese momento, un celador lo toma para llevarlo a la mesa, entonces, Michael finge estar enojado y, gritando, exige enfrenarse con él. Desde su celda, con el agua hasta las orejas, Steven sólo puede gritar: «¡Michael, Michael!» (Cimino 1978), esperando no ser olvidado y, quizá, ser rescatado. De vuelta a la mesa, Michael y Nikanor están frente a frente, el árbitro gira el revólver: el turno es para Nick, pero no quiere hacerlo; su amigo lo alienta, el árbitro los abofetea a ambos y Nikanor, por fin, jala el gatillo: la recámara está vacía. En su turno, Michael para el juego: «¡Lo haré con tres balas; tres! [...] ¡Una, dos, tres; tres! ¡Tres!» (Cimino 1978). Los

captorees aceptan y hacen sus apuestas. El árbitro carga el revólver y lo gira sobre la mesa: el turno es para Michael. Éste, riendo, toma el revolver; luego lanzando un rugido largo y fuerte, percute, la aguja percute en el vacío. En su turno, Nikanor se niega de nuevo: «No más» (Cimino 1978); se pone el cañón en la sien, pero lo arroja sobre la mesa. Su amigo lo alienta: «Tienes una recámara vacía en esa pistola. [...] Todo va a estar bien [...] ¡Dispara, Nicky! [...] Sólo hazlo» (Cimino 1978). El árbitro no para de abofetearlo. El rehén se decide, toma el revólver y percute en la recámara vacía. Siguiendo turno; es un hecho que le toca una bala: Michael se pone el cañón en la sien y, en un instante descarga el arma en el árbitro, su amigo toma el arma de uno de los celadores y comienzan una balacera. Ambos dejan fuera de combate a los captorees y, antes de poder salir, Michael tiene que detener a Nikanor porque éste no deja de dar culatazos a uno de sus captorees muertos. Libres, Mike rescata a Steven y todos se arrojan al río. Más adelante, Nikanor logra escapar en un helicóptero y, después, Michael logra dejar a Steven en una ambulancia.



Michael grita para poder jalar del gatillo. *The deer hunter*, Michael Cimino, 1978.

Es importante señalar cómo Mike logra, gritando, jalar el gatillo como medio de supervivencia. Es como si éste hiciera re-sonar todo su cuerpo para que esa re-sonancia barra su voluntad e instinto de supervivencia; es como si se tratara de un autotemperamento. Cuando Michael grita para jalar del gatillo del revólver que tiene contra su sien es un *tympanon* que desborda sus límites a través de su *phoné* para sortear la inminente muerte. Por eso, al gritar es capaz de jalar

el gatillo contra sí mismo. Esta situación auscultación radical los ha puesto en el límite: Michael ha resistido y es capaz de seguir respondiendo y alentar a sus amigos, pero Steven y Nikanor han depuesto sus capacidades ante la comparecencia.

En la mesa de juego, el postulado otofilosófico de Michael se ha deslizado a un nuevo plano: ese único disparo que lo define todo, la vida y la muerte, ya no es el rifle descargado sobre un ciervo, sino sobre ellos mismos infligido por sí mismos. Descargar el porvenir entre la vida y la muerte de un solo tiro los ha marcado a todos. La percusión de la aguja del revólver ritma la desarticulación de Steven, Nikanor y Michel; por eso aquí se hace énfasis en ese ritmar del martillo. El martillo del revólver auscultaba a los cautivos hasta consumirlos en su propio clamor. Este martillo ha ido más allá de estigmatizarlos, los ha desgarrado, les ha reventado los tímpanos.

Luego de huir en un helicóptero amigo, Nikanor termina hospitalizado.¹⁴⁶ El médico pasa a hacerle una entrevista y le pregunta su nombre, el de sus padres; y si su apellido es ruso, pero él está sordo, ya no puede responder. Allí, sentado, trata de llorar, pero tampoco lo logra. Sólo dice, balbuceando, que su apellido es estadounidense y que su madre se llamaba Eva. Cuando Nikanor balbucea, su rostro y sus ademanes delatan que escucha que ya no se escucha —al contrario de lo que sucede con el estilista Simón—, que siente, pero que ya no acoge ni hospeda. En esa entrevista, este *tympanon* ensordecido se da cuenta de que busca dentro de sí una voz que ya no tiene para poder responder acerca de su nombre, el de sus padres y su origen. Su gesto es de estupefacción porque trata de hablar, pero las palabras no le brotan, sólo se queda allí extrañado y atónito por no poder articular una respuesta. De verdad, Nikanor trata de contestar, pero al darse cuenta de que es incapaz de responder, la mirada, que es lo que le queda, se le desborda y parece que se le escapa por los ojos. Luego de eso, desde el hospital, incluso llama a Linda, con quien se comprometió durante la boda de Steven, pero cuelga antes de que la operadora lo enlace.

Cuando este personaje es dado de alta, vaga por las calles de la ciudad vietnamita y, de repente, escucha un disparo.¹⁴⁷ Ahora, ensordecido y sin oportunidad de responder por su

¹⁴⁶ Ejemplo 73.

¹⁴⁷ Ejemplo 74.

propia voluntad, no le queda más que reaccionar a esa orden y dirigirse a su fuente. Llega a sitio en donde se encuentra con Julien (Pierre Segui), un manejador de jugadores de ruleta rusa. Nikanor le pregunta que si «allí adentro lo hacen por dinero» (Cimino 1978). Julien le responde que sí y que, a veces, por mucho; entonces, lo invita. Nikanor se niega, pero a Julien no le cuesta mucho trabajo convencerlo de entrar a ver. Lo que sucede a continuación es la prueba de la sordera y absoluto temperamento de Nikanor. Ambos entran al lugar, ven, de pie, a los jugadores; el primero percute y, finalmente, Nikanor no lo puede soportar: se acerca a la mesa, toma el arma de la mano del jugador, saca el tambor —comprueba que el arma está cargada—, lo gira y lo cierra abruptamente, y percute contra éste; la recámara está vacía. Luego, sin pensarlo, apunta contra sí y percute: vacía. Sale corriendo del lugar y Julien sale detrás de él, diciéndole que lo hará rico. Más atrás corre Mike, quien se encontraba entre el público y, al percatarse de la presencia de Nikanor, sale corriendo para alcanzarlo. De hecho, Michel casi los alcanza y, Nikanor, claramente, lo ve corriendo detrás de ellos, que ya van en el auto de Julien, pero Nick no lo registra: ni lo escucha ni lo ve corriendo detrás de él, aunque de hecho sus miradas se encuentran y de que Michael lo llama lo suficientemente fuerte. Michel se queda allí parado y su amigo se aleja entre la multitud y el desorden.

Los estragos de la experiencia en la mesa de juegos se hacen escuchar cuando, en 1970, Michael regresa a casa. Antes de que los amigos salieran a Vietnam, Linda, huyendo de su padre, un hombre golpeador y alcohólico, le había pedido a Nikanor, quien vivía con Michael, permiso para mudarse a su casa mientras ellos volvían. La noche que Michael vuelve,¹⁴⁸ el taxi se acerca a su casa, donde todos sus amigos lo esperan; pero al percatarse de que hay una fiesta esperándolo, prefiere irse directo a un motel. Entra a la recámara llorando, quizá con dolor de cabeza. Se sienta en la cama, pero no se acomoda y se sienta de cuclillas en el piso, recargado en la pared. Allí, su cuerpo se contorsiona; se lleva las manos a la cabeza. De su cartera saca el retrato de Linda y lo observa sin decir nada. No es, sino hasta el día siguiente cuando, seguro de que todos se han ido de su casa, se acerca y toca por la puerta trasera. Linda abre la puerta y se reencuentran. Linda le dice a Michael que Nikanor desertó y que nunca, pese al compromiso, la llamó ni escribió. Ella, le pregunta cómo ha estado. Él sólo le dice que está bien.

¹⁴⁸ Ejemplo 75.

Linda le cuenta sobre su trabajo en la tienda, que casi cierran dos veces. Ella le pregunta sobre sus heridas y él las minimiza: «No son nada. Son complicaciones usuales. Muchos pasan por lo mismo» (Cimino 1978); pero los silencios que está por experimentar son la verdadera herida. Ese silencio trabado, ese no poder decir y decirse a sí. Es temprano y Linda se dirige al trabajo y él se ofrece a acompañarla. Al llegar, ella lo convence de entrar a la tienda a saludar. Adentro, las compañeras de Linda se lanzan sobre él, lo felicitan, lo besan, alaban su galanura; el gerente le da la bienvenida, incluso afirma: «En realidad ganamos allá. ¿No es así, Mike?» (Cimino 1978). Michael está mudo, pero no tiene empacho en decirles: «Fue un lindo hablar con ustedes» (Cimino 1978). La capacidad de re-sonancia de Michael está afectada; puede escuchar, pero no da cuenta de ello. Lo que está alterado es la introyección, el vuelco sobre sí porque, desde su llegada puede preguntar por todos, por Nikanor, Steven y Ángela. De hecho, mientras acompaña a Linda al trabajo, le dice que su prometido volverá, que, aunque las cosas no sean lo mismo, todo saldrá bien y que él está dispuesto a escucharla si ella quiere hablar sobre ello; pero cuando Linda lo enfrenta, cuando lo invita a su cama o, incluso, a cenar, Michael enmudece por un instante y, antes de salir de la casa, sólo alcanza a decir: «No sé... Siento tanta distancia. Me siento muy lejos de aquí» (Cimino 1978). Linda sale corriendo detrás de él y van al motel en el que se hospeda. Michael prefiere el motel sobre su propia casa porque no está listo para retomar su comunidad porque no están todos allí.



Michael en el motel. *The deer hunter*, Michael Cimino, 1978.

Otro aspecto para destacar es que lo que sucede a los tres amigos, ensordece también al resto del grupo: Ángela, Stanley, Axel y Linda; no así a John, quien es el único que sostiene la sensibilidad necesaria para mantenerse en comunión con los demás. El silencio intrasubjetivo que se produce en Michael, Nikanor y Steven se proyecta hacia los otros y les introyecta: los enmudece. Después de visitar a Linda, Michael se reencuentra con los demás en el bar de John.¹⁴⁹ Allí, cuando pregunta por está Steven, incluso John le tiene que dar la espalda para tratar de no responder que, de hecho, nadie lo sabe. El resto de los amigos: mudos. Nadie se atreve a mencionar que no saben dónde está Steven y que ha perdido las piernas. Luego, ;Michael pregunta por Ángela y, finalmente, John, que es el único que tiene voz aun en esas circunstancias, le dice:

—No muy bien, Mike, peor desde que hablé con él.

—¿Hablar con quién?

—Steven.

—¿Ella habló con Steve? No sabía que había regresado. [...] ¿Dónde está?

—No sé dónde está. Ángela no nos quiso decir. [...] Ella no quiere hablar con nadie.

(Cimino 1978).

A su vez, cuando Mike va a buscar a Ángela,¹⁵⁰ la encuentra postrada en la cama en un estado catatónico. La mujer tiene entre manos una pequeña radio portátil y un bolígrafo. Se escucha cómo va de una estación a otra, sólo se escuchan las voces barridas por el sintonizador y la interferencia entre cada estación. Es como si lo que sale por ese diminuto altavoz fuera el fantasma o el espectro apenas audible de la *phoné* de Ángela. Cuando él le pregunta por Steven, Ángela responde con su respiración, que apenas se agita —como si fuera el eco de la auscultación de su esposo en la mesa de juegos—; responde con apretones y estrujones que da al pequeño aparato y esa *phoné* extraña que sale del altavoz de la radio. El aparato fonador de la mujer se ha desarticulado, aunque algo en ella quiere emerger, por eso da señales audibles como apretar, respirar y tratar de balbucear. Michael no cede en sus preguntas, entonces, ella

¹⁴⁹ Ejemplo 76.

¹⁵⁰ Ejemplo 77.

toma una revista, anota un número y arranca de la página el papelito y se lo da. Esta sordera es, con seguridad, producto de la situación conjunta: al matrimonio, el embarazo, la maternidad y la ausencia de Steven, quien a su vez prefiere no volver a casa porque, sin piernas, siente que ya no pertenece a la comunidad. En la secuencia siguiente, el silencio intrasubjetivo que sobrecoge a Michael se escucha cuando trata de llamar al teléfono anotado, pero no lo logra.



Ángela sostiene la radio. *The deer hunter*, Michael Cimino, 1978.

Luego de esos episodios, durante una noche en el bolerama, Axel los invita a todos de cacería y Michael acepta. El hecho de que Mike sobreviviera a la guerra, a la ruleta rusa y que al menos pudiera decir que no sabía en dónde estaba, hace audible el hecho de que este personaje nunca se volcó sobre sí mismo en un solipsismo. La prueba de que algo le sucedió después de revertir sobre sí mismo su postulado «*one shot*» es cuando, luego de admitir ante Linda que se sentía alejado de todo, durante su incursión de cacería con John, Axel y Stanley, Michael, teniendo al ciervo para tomarlo de un solo tiro, a propósito, yerra el disparo.¹⁵¹ Michael vuelve a sí, y a recupera su *phoné* después de este tiro: se dice a sí mismo «Ok [está bien]» (Cimino 1978). Camina un poco más y se para al filo de un acantilado y grita, ya esperando la vuelta de su eco, un extenso: «¡Ok! [/əʊ'keeeeeeeeeɪ/]» (Cimino 1978). La cascada lo acompaña; luego, su *phoné* de vuelta: «¡Ok! [/əʊ'keeeeeeeeeɪ/]» (Cimino 1978). El eco es Michael mismo desdoblado,

¹⁵¹ Ejemplo 78.

sobrescribiéndose a ese espacio inmenso en las montañas y sobrefonando ese tiempo de la indigencia dentro de su propia comunidad desgarrada. A diferencia de sus dos amigos, Michael ha soportado su comparecencia y mantiene la capacidad de escuchar y escucharse, de decir y decirse a sí. Por supuesto, debido a la situación de radical auscultación, su constitución óptica se ha alterado. Los estigmas que le fueron impresos por las experiencias en la guerra le hacen re-sonar de una manera distinta de como re-sonaba.



Michael se llama a sí mismo en la montaña. *The deer hunter*, Michael Cimino, 1978.

El postulado otofilosófico de Mike ahora tiene otro sentido práctico. En su excursión de caza antes de la guerra, precisamente tuvo la oportunidad y no dudó en tomar al ciervo de «un tiro», montar el cadáver sobre el cobre de su auto y recorrer así la carretera y la ciudad hasta el bar de John. Ahora, estigmatizado por todas las percusiones del martillo y la aguja del revólver que él y sus amigos padecieron, con las que le auscultaron, es capaz de actuar de modo diferente. Primero se refería a la práctica de la caza, luego a una técnica de supervivencia que contraviene cierto principio de autoconservación en el que, paradójicamente, podría haber cometido suicidio. Ahora, el postulado se revierte y se torna, para él, en un tiro al que debe renunciar. Por eso él pone el sonido de la aguja percutora en los oídos-cabeza de Stanley.¹⁵² En esa excursión a la montaña, sorprende a Stanley amenazando a Axel con un pequeño revólver, y Michael no

¹⁵² Ejemplo 79.

pierde la oportunidad de hacer de su conocimiento la nueva interpretación de su postulado. Lo hace de manera intuitiva y no lógica. Él mismo ha dicho al inicio: «Trata de decírselo a los demás: No te van a escuchar» (Cimino 1978). Esto quiere decir que no entenderán el sentido lógico del enunciado «un tiro», pero sí entenderán el acontecimiento de auscultación radical al hacer sonar sobre su sien la aguja percutora de un revólver que podría o no estar cargado. Michael, pues, le quita el revólver a Stanley, molesto y con ánimo de darle una lección, abre el tambor, le saca todas las balas excepto una, gira y cierra el tambor de manera abrupta, pone el cañón en la sien de su amigo y percute: una recámara vacía. Axel y John están atónitos porque, aunque Stanley parece de verdad enojado, ellos no lo habían tomado en serio. Incluso le dicen a Michael que lo tome con calma. Michael sale de la cabaña y arroja el arma al vacío.

Finalmente, Michael recupera el habla y la comprobación de sí sólo es hasta que, en la montaña, se dice a sí mismo que todo está bien y escucha su propia respuesta. Michael se escucha a sí y sólo entonces puede llamar a Steven al hospital y, de hecho, ir por él para llevarlo de regreso a Clairton para, después, ir hasta Vietnam a buscar a Nikanor, exponiendo, otra vez, su vida. Todo con tal de reconstruir la comunidad a la que pertenece.

Con esa *phoné* emergente, pues, se atreve a llamar a Steven.¹⁵³ La voz de su amigo es débil, pero, aun así, le pregunta cómo están las cosas y Michael le dice: «Estoy bien, no importa cómo estoy, yo no importo. ¿Cómo estás tú? [...] Oye, ¿qué es ese ruido?» (Cimino 1978). Apenas se escucha: «¡Ah! Sillas de ruedas» (Cimino 1978). Luego de decir esto, Steven jadea, se escucha cómo se agita su respiración: un ruido estrellado, que rebota por dentro de él y que no puede articularse de otra manera. Luego, Michael va al asunto, su asunto:

—Oye, Steve, ¿cuándo sales?

—Me quedaré aquí un rato más”.

—Me tengo que ir

Luego de la llamada, Michael va directo al hospital para llevarse a Steven, pero éste le dice: «No quiero ir a casa [...] ¿Ella [Ángela] te envió? Ángela sigue enviándome calcetines» (Cimino 1978).

¹⁵³ Ejemplo 80.

Entonces le muestra un cajón lleno de billetes de cien dólares que llegan cada mes de Saigón. Michael le dice que es Steven, que quizá ha ganado ese dinero jugando cartas. Sin mediar palabra, toma la silla de ruedas y sale con Steven en contra su voluntad. Mike, precisamente es tympanon, por eso va por Nick, por eso va por Steven al hospital. Luego de Decirse a sí mismo Ok. Por eso no va antes. Por eso no se atreve a llamar a Steven, sino hasta después de reverberar consigo mismo en la montaña. La comunidad son ellos. No un Estado que le ha quitado todo y los ha dejado en el mutismo.

comunidad.

Michael, entonces, cae en la cuenta de que Nikanor se ha vuelto jugador de ruleta rusa en Vietnam y decide ir a buscarlo. En Vietnam, Michael se encuentra con Julien, quien lo lleva hasta la bodega en donde está su amigo.¹⁵⁴ Michael está observando cuando encuentra a Nikanor en el pasillo que conduce a la mesa de juego. Allí, Michael trata de interpelarlo, sonriente, le dice: «¡Nick! ¿Estás bien? Nick, soy yo. Nick. Nick. Nick» (Cimino 1978). Nikanor ni ve ni escucha a la persona que tiene enfrente, por lo que sólo trata de evadirlo como si fuera un objeto interpuesto entre él y la mesa. Michael lo detiene: «¡Qué estás haciendo? Nick, ¡Qué estás haciendo? ¡Qué estás haciendo?» (Cimino 1978). Ese individuo, ataviado ya para el juego, sigue sin escuchar ni ver, sólo trata de seguir su camino. Entonces, Michael lo sujeta de la camisa, trata de forzar a su amigo para que lo escuche:

—Soy yo, Mike. Dime que soy yo: “eres Mike”. Dime que soy yo: “eres Mike”.

—[Por fin, Nikanor abre la boca] Tú eres Mike.

—Dime que soy yo: “eres Mike”.

—Tú eres Mike.

—Mike. Mike quién. Mike. Mike quién.

—[Nikanor desvía la mirada, pero Michael lo sigue jaloneando para que lo mire] ¡Ey!

—Mike. Mike quién.

—¿Mike quién? No lo sé (Cimino 1978).

¹⁵⁴ Ejemplo 81.

Michael se queda mudo un instante. Nikanor trata de soltarse de Michael y éste lo violentamente. Sigue: «¡No me reconoces? ¡Eh! [Le da a una cachetada] ¡No me reconoces? ¡Eh! [Lo sujeta de la cabeza, mirándolo directamente] Nicky, yo te amo, tú eres mi amigo. Tú eres mi amigo» (Cimino 1978). Estas palabras ya no interpelan a un sujeto, Michael trata de hablar con un cuerpo que ha depuesto su capacidad de escucha y de habla. Como si Michael hubiese oprimido el botón correcto, en ese instante, por esas palabras, Nikanor le escupe la cara al extraño que trata de decirle algo, pero Michael se niega a soltarlo y siguen forcejeando hasta que Nikanor se suelta y sigue su camino a la mesa de juego. En ese momento, Michael convence a Julien para que, en ese mismo instante lo enrolen como jugador para enfrentarse a su amigo, él espera salvarlo para llevarlo consigo a casa: «Nicky, volé 12,000 millas para venir por ti» (Cimino 1978). Se dijo desde la introducción de este trabajo: hacer comunidad es asunto del *tympanon* en cuanto que cuerpo de re-sonancia y hospedaje de las voces que porta consigo. Por eso Michael, quien parece haber recuperado su capacidad de escucha y fonación, se autoimpone la misión de reformar la comunidad que los espera en Clairton.

Nikanor ya está sobre la mesa, su amigo se acerca y retiran al otro contrincante para cederle el lugar. Uno frente al otro, el árbitro entrega el revólver a Nikanor. Mike le alcanza a decir: «No tenemos mucho tiempo [...]. No lo hagas» (Cimino 1978), pero aquel no puede escuchar y percute sin titubear: la recámara está vacía y parece que la aguja percute sobre Michel, quien se pasma por ese instante. El árbitro toma el arma, gira y cierra el tambor, y lo entrega a Michael. Con el revólver en mano le dice a Nick: «¿Esto es lo que quieres? ¿Esto es lo que quieres?» (Cimino 1978). Nick asiente con la cabeza. Michael, en esta ocasión, no grita, pero desvía su tensión diciéndole: «Te amo, Nick» (Cimino 1978), entonces, percute: vacía. Antes, Michael había tenido que temperarse por medio del grito para poder tirar del gatillo, ahora es el sentido comunitario y el amor por su amigo lo que le permite auscultarse de ese modo radical. El árbitro toma el arma y repite. Nikanor toma el arma y se le lleva a la sien, pero su amigo toma su mano y la pone sobre la mesa, le dice: «Sólo vamos a casa. [...] Háblame». ¡Nikolas, háblame! [...] ¿Recuerdas los árboles? [...] ¿Y las montañas? ¿Recuerdas todo eso?» (Cimino 1978). «¿Un disparo?» (Cimino 1978), le responde Nikanor mientras se sonríe. Michael asiente: «¡Un disparo, un disparo!» (Cimino 1978). Nikanor asiente un con «sí» absolutamente

seco, se quita la mano de su amigo, apunta contra sí y dispara. Nikanor muere entre los brazos de su amigo, que no para de gritar. A Nikanor se le fue la voz y se le escapó la mirada durante su encierro en el río. Michael trata de hacer la comunidad aun a costa de su vida. Él *tympanon* comunitario que percute sobre sí. La *phoné* y el sentido de comunidad de Michael barren con su autoconservación: «Te amo, Nick» es lo que lo pone a tono, o a destono, para poder percutir contra sí, para estigmatizarse a sí mismo con la aguja del revólver. Michael lleva a cabo una hospitalidad absoluta de la voz de su comunidad, sin límite, al tratar de llevar consigo a su amigo consigo incluso a costa de su vida.



Nikanor tira del gatillo. *The deer hunter*, Michael Cimino, 1978.

De vuelta en Clairton, después del sepelio y entierro de Nikanor, el resto del grupo se reúnen en el bar de John.¹⁵⁵ Al llegar, John pide a Axel que ponga un par de mesas para todos y les dice que el café está listo. Ponen las mesas y John llega con dos grandes jarras de café, todos están sentados y mudos. John se queda allí parado con la mirada perdida y con las jarras en ambas manos. Todos siguen mudos. De repente recuerda «¡Tazas, traeré las tazas!» (Cimino 1978). Linda y Stanley reaccionan y le ayudan con eso. John, quien no ha perdido nunca la capacidad de fonar les pregunta: «¿Cómo quieren sus huevos?» (Cimino 1978) «¿Qué tal revueltos, John?», le responde Linda (Cimino 1978). «¡Tostadas, tostadas!» (Cimino 1978), dice John. Linda

¹⁵⁵ Ejemplo 82.

reparte los cubiertos y Michael le ayuda. Poco a poco todos van recuperando un poco de movilidad. Los amigos ponen la mesa y reparten bebidas, incluso Ángela emerge: «Ha sido un día gris» (Cimino 1978), lo que a todos deja estupefactos.

En la cocina, John está parado en la mesa, está por revolver los huevos, vierte leche de un pequeño tazón y en ese momento se le desata el llanto. John se seca con un pañuelo y en cuanto vierte la mezcla en la cacerola comienza a murmurar, luego a cantar «[...]and beside her / And guide her» (Cimino 1978) y luego a tararear. Su murmullo empieza en *piano*, canta como a media voz, luego sigue tarareando *forte* y, ya acercándose a la mesa con la comida, termina murmurando la frase en *piano*. Para ese instante los demás le acompañan con su murmullo. Cuando el canto de John se escucha, todos en la mesa reaccionan, es inevitable sentirse interpelados por la voz de su amigo. Cuando termina la primera vuelta, Linda, de inmediato retoma desde el principio «God belesas América...» (Cimino 1978) y todos, con *tempo* y ánimo *grave*, se le unen. La entonación, aunque en tono, no es entonada con el ritmo marcial ni con el brío altivo propio de las canciones patrióticas, sino con cansancio y tristeza. John, como siempre, es el único que parece tener la capacidad para hospedar y exhalar la condición de absoluta vulnerabilidad. John es *tympanon*, él puede subsumir la experiencia del grupo —las pérdidas irreparables— y entender que son la carne de cañón de un sueño del que ellos son el suplemento. Lo notorio en este personaje es que es el único que es capaz de demostrar físicamente una empatía por sus amigos: los abrazos que da a Steve en su boda, los gestos y sus ademanes de empatía para sus amigos. Este personaje escucha y fona de manera diferente al resto de los hombres de su comunidad y grupo de amigos. Su llanto abre la distorsión de la lógica expansionista objetivante que les ha quitado todo. John es el huésped de ese intervalo porque porta lo policial y lo auténtico: el conflicto entre esas dos cosas es lo que le hace resonar en la forma de timbre o *phoné*. Por eso, su voz, su llanto y su canto son la comprobación de una desidentificación entre un estatuto Estatal y el flujo interrumpido de su vida comunitaria. Esto es lo que hace *phonokrática* la *phoné* del *tympanon*: un momento fugaz y evanescente. Ese grupo se ha re-partido la situación común desde sí, desde ese *demos* herido de la gran comunidad de Clairton. Porque se entiende que la entonación es irónica, sarcástica. *God Bless America* fue compuesta por un inmigrante del Imperio Ruso quien, aunque tuvo una infancia

difícil, tuvo una longeva, exitosa y reputada carrera como compositor en los Estados Unidos de América. La voz del *demos* acaece cuando, después de todo, John comienza a cantar *God bless America* y todos le acompañan. No es un canto patriótico, sino un canto que no se acopla a la realidad padecida por los cantantes. Es como traer ese producto del *ethos*-de-lo-audible y no resignificarlo, sino auralizar su letalidad homologante y monologante, distante de toda propiedad humana y cómo ese canto y su significado bien determinado pasa sobre la integridad de todos ellos y ellas; cómo les aplasta. Esta canción-producto-disciplinador es potente, pero con su canto lo desvía, lo eliden con ironía mientras la realidad se sobrescribe de forma aplastante sobre ellos; la realidad de la ausencia de Nikanor, el estado físico y mental de Steven y el sentimiento de ausencia de Michael les pasa por encima. El sonido de la aguja percutor del revólver en un paraje perdido en la selva los ha enmudecido a todos. El canto final, pues, se trata de su comunidad y de su desgarramiento, después de todo, las últimas palabras del filme son «Here's to Nick» (Cimino 1978).



Todos cantan "God bless America". *The deer hunter*, Michael Cimino, 1978.

4.4 *Phonokratia*

Lo que se desea destacar es el uso autárquico de la *phoné* como constancia de los procesos de sobrescucha, como actualidad de las capacidades otilosóficas llevadas a cabo por cualquiera que se ponga en ello. El principio de igualdad y la *phoné* ponen en marcha lo *kratos* la fuerza y la victoria— de una voz sobre la otra, de una voz sobre el campo de distribución del *ethos*-de-

lo-audible. Lo *kratos* de la voz se funda en su singularidad inasible porque cuando el *tympanon* habla también hay algo allí del *sensorium* al que pertenece, del que viene, con todas las contradicciones y con todas las discordancias posibles; porque no hay un punto medio, no es posible suponer que una voz contenga todas las voces —aunque esa voz se nombre “mayoría”, pero quizá sí existen voces que contienen muchas voces: «Siempre será imposible encontrar la medida correcta de la igualdad y la desigualdad y, en razón de esto, siempre será imposible evitar la suplementación democrática, o sea, la división del pueblo (Rancière, El odio a la democracia 2012, 111). Esto no hace homogéneas a estas diversidades, sino discordantes consigo mismas. Estas voces desdobladas no pueden ni desean representar al todo como sí lo busca y lo desea un aparato monologante. Una voz son muchas voces, quizá irreconciliables.

La *phonokratia* es la actividad de poner en los oídos de los demás una nueva versión de lo que compete a todos en cuanto que, si lo que se dice no fuera de competencia común, no tendría por qué ser exhalado en el espacio común. Un *tympanon* no se tomaría el tiempo, la fuerza y el lugar para inaugurar una disputa, para traer asuntos de su vida privada al campo de audición común y compartido. La actividad democrática ranceriana consiste en la puesta en movimiento de los campos semánticos de lo público y lo privado; la *phonokratia*, pues, es la fuerza que pone en marcha esa reorganización, pero no por medio del pronunciamiento y promulgación de leyes, reglas o axiomas, sino por medio de la distorsión de esas leyes, reglamentos y axiomas. En eso consiste la *phonokratia*, en que la redistribución el reparto de lo audible-inteligible sea tomada y se realiza, no gestionada ni negociada. La voz, la emisión, la música o cualquier éxtasis audible irrumpe, trastoca, trastorna, se sobrescribe, se sobrefona y se sobrescucha a toda normativa de lo audible-inteligible; prescinde de su criterio de verdad, relevancia y verosimilitud.

Cada uno de los personajes-*tympanon* están en situaciones como la de Nick. No están de un lado ni de otro, son como la escucha misma, ni adentro ni afuera de la doctrina, están en el umbral, en un lugar singular desde el que actúan de acuerdo con las anomalías mismas. En cada ocasión, como en Simón, la *phoné* desidentifica: ni es sacerdote ni es estilista; es él quien por su propio *arkhé* transmuta la materia. El intervalo es esa discrepancia, la distorsión es su actuar fónico. Harry, cuando se niega a entregar las cintas, renuncia a su labor y a su modo de

subsistencia, su escucha le pone en un lugar indeterminado porque, finalmente, la intervención fue hecha y la mezcla maestra fue realizada. Lili se desidentifica, se desliga de las prácticas lógicas de su comunidad por, primero que nada, tener un perro que no es de raza húngara y por lo que su padre tendría que pagar un impuesto extra y, luego, se desidentifica cuando no entiende ni registra las palabras de los adultos a su alrededor. Su fonación es otra, es la voz de la trompeta y su nexa con su perro, Hagen. Porque Lili también usa su trompeta durante los ensayos y la usaría durante el recital, pero no es ese el fondo de sus éxtasis, sino la comunión con Hagen. La desidentificación de Julie es con su maternidad y su papel de la esposa de un afamado y reputado compositor. Su amigo Patrice la alienta a desidentificarse y asumir la responsabilidad de la música que había compuesto y que su esposo había firmado. Por eso, al final del filme le pone como condición, para participar en la conclusión de la obra para la unificación de Europa, decir la verdad acerca de la autoría de esa y del resto de las obras firmadas por su esposo. Lo que hace el martillo y las detonaciones en el caso de los tres amigos de Clairton es como lo que hace Julie con la tapa del piano con la diferencia de que las cuerdas del piano engullen por un lapso a Julie y luego la dejan salir viva de allí; la aguja percutora de un revólver dando en el casquillo de una bala, no. El proceso de desidentificación de Wiesler es que ni es aliado de Dreyman ni es Escudo y espada del partido. Sergio, en cambio, no logra desidentificarse, él está constreñido y vigilado por muchos frentes. Si su amigo en la estación espacial logra volver a casa es por su amigo periodista en los Estados Unidos de América.

El *tympanon* está a la escucha de su campo de audición y está sometido a los embates de la fuerza monologante que trata de alienar su disposición para la escucha y el portar de las voces anómalas, pero al re-sonar con la anomalía se hace ilocalizable e inidentificable para el censo. El asunto del *tympanon* es el de distorsionar, desidentificar y deslocalizar los lugares y tiempos asignados, así como la readjudicación de los asuntos que le han sido expropiados al *demos* con el fin de restituir la importancia, la fuera, la valía y la victoria singular de quienes están a la escucha y al *habla* en los Estados desde sus segmentos no preeminentes y desde los segmentos que se niegan a la homologación, al temperamento y a la homologación y homofonación sinfónica. La reformulación de lo común es el trabajo de la democracia como lo es la reformulación constante de lo hospedado por la escucha.

Conclusiones

El fundamento del giro auditivo consiste en la disyunción del carácter simétrico y racional-computacional entre *logos* y entendimiento. La escucha se juega entre emancipación aural-fónica y la sinfónisis —un litigio no del sonido, sino por los límites del entendimiento y la densidad simbólica de los otros a quienes se escucha—: la disputa a la que se asiste mediante la *aisthesis* aural-diferencial es por el sentido y el lugar del *tympanon* en la *polis*.

Esta emancipación auditiva es una problematización del reparto estético, político y óntico de y para cada parte singular en la comunidad, ésta produce una redistribución de los nombres, significados, lugares y tiempos de ocupación con la que lo que adviene una nueva concepción de lo común; allí se redefinen las subjetividades y sus relaciones.

A lo largo del texto se ha consolidado la emancipación auditiva como la actividad autárquica que se suscita debido al hospedaje y la re-sonancia de la distorsión, y la puesta en marcha de acciones que prescinden de cualquier aprobación arcaica para poner esa disonancia arrítmica en el seno de los asuntos de relevancia pública. Es decir, la escucha emancipada se abre al disenso: al hospedaje de los éxtasis que distorsionan y se sobrescriben, sobrefonan y sobrescuchan a cualquier régimen de reparto lógico.

El principio para este nuevo reparto es la igualdad de capacidades auditivas en la adopción aural de las lecciones del maestro Jacotot: *sabes* escuchar, *sabes* y *tienes* la capacidad para externar audiblemente *tus* propiedades singulares y las de *tu* comunidad; y ahora, después del análisis de las capacidades otofilosóficas, es posible volver a escuchar y fonar lo que sea necesario con las certeza de exhalar una anomalía que distorsiona el lugar propio y el del *demos* que *te* acoge. El animal fónico prescinde de la autoridad de cualquier *logos* y se otorga a sí y aprende de sí el ejercicio de su *phoné*.

Sobrescuchar la *polis* es calar, exacerbar y, finalmente, y hospedar el disentimiento. El cuerpo del que emana y al que atraviesa esta distorsión es un ser singular, mutable e inasible: *tympanon*. Y el *topos* en el que este sujeto-tympanon se desidentifica de sí y de la fuerza monologante se llama *demos*. Aquí, *demos* es una *communitas* indeterminada a la que cualquiera se agrega y desagrega en la forma audible distorsión. La comunidad distorsionada, ese cuerpo impropio que exhala emisiones distroqueas, fuera de pie, de ritmo y de tono, son

los *tympanon* a la escucha y al éxtasis: al habla, a la musicalidad, a la queja, a la querella, a la consigna y a la *litis*.

La materialidad aural de estas exhalaciones tiene el nombre de *phoné*, Nancy, como se ha dicho más arriba, la llamó timbre —quizá en alusión al timbre físico, que es la cualidad aural por la que se distingue no las propiedades acústicas de las voces en el *sensorium*, sino a uno y a otros; uno dice: *escuché un pájaro, escuché a mi madre o, incluso, escuché a un extraño*, la *phoné* ha sido aquí, desde el comienzo, la sinécdoque del sujeto-*tympanon* o timbre con quien se está en contacto fónico—. La *phoné*, pues, es la constancia de la avanzada de la sedición que se da a sí su parte. La *phoné* es la realidad que el aparato policial trata de enmascarar por medio de la proliferación debido a que ésta consiste en rizomas de emisiones exhaladas por seres inasibles que llaman a otros cualquiera a la desagregación estética y política.

Esta actividad es lo que se llama política y en su dimensión aural se caracteriza por un conjunto de acciones y disposiciones por las que lo que es y se entiende como común se redistribuye constantemente por medio de verificaciones sensibles e intelectivas, en este caso, audibles-inteligibles. Efectivamente, esto supone la interrupción de cualquier modo preeminente de ser, hacer y decir, pero no por la mera interrupción reactiva, sino por un curso de acciones indeterminadas y no censadas por los aparatos de objetivación de la experiencia del mundo. Estas interrupciones son la comprobación material de una parte excluida del censo: la parte de los sin parte descompone el arreglo de los segmentos sinfonizados. El *demos* sospecha de la consonancia absoluta, del acuerdo y el consenso, y pone oídos en los tiempos y lugares en los que el aparato sinfónico puede ser interrumpido para insertarse en ese intervalo de donde emerge la discordia que ha sido enmascarada por el sentimiento de conformismo y pacismo hedonista de la consonancia ómala. *Demos* es una actualidad re-sonante disidente. Lo que persigue el *demos* con la emancipación auditiva es la readjudicación de los temas expropiados de su uso y entendimiento como asuntos de la comunidad.

En la *polis*, el *demos* es el cuerpo comunitario que está a la escucha y a la re-sonancia de la anomalía. En la *polis*, cada *tympanon* se porta a sí y al otro en su *phoné* anómala; por eso escuchar es una re-ferencia y un di-ferir. La sobrescucha es un doble portar y un llevar consigo impropio y discorde; pero, también, la desavenencia y lo *kratos* que desata. Lo *kratos* de ese

demos se siente y se entiende en el momento de la distorsión, en el portar de esa emisión en la forma del estigma en la extensión corporal del *tympanon*, de cada *tympanon* a la escucha y a la fonación en su colectividad. *Kratos* es la dinámica de la *phoné* del *demos*: la desidentificación de las querellas y los asuntos que competen al suplemento de la comunidad. Este *kratos*, la dinámica de la *phoné* del *demos*, es lo que refunda una *communitas* en su capacidad de sobrecucha de las voces anómalas en la *polis*.

La actividad del *tympanon* se lleva a cabo en un *sensorium* bajo un constante proceso de censo y objetivación que aquí tiene el nombre de sinfónisis. Lo que se trata de destacar es una virtual ubicuidad de la facultad auditiva: puede aprehender y sostener en sí la re-sonancia anómala y sobrefonarla a los productos del *ethos-de-lo-audible*. Ese lapso de discrepancia entre la anomalía y el contenido lógico es el intervalo: la interrupción de la lógica policial de producción y distribución de lo audible.

Sucede algo de manera reactiva al despliegue de capacidades físicas e intelectivas, en contra al éxtasis heterogéneo, diverso e inasible que brota de la acción autárquica de entre los miembros contados o no contados de una colectividad: la proliferación de señales y la saturación; la desarticulación de las capacidades debido a la sordera, a un silencio y a una discapacitación para hospedar y acoger las voces anómalas del campo de audición. Los cuerpos al alcance de la maquinación entran en un estado de sinfónisis, entran en un constante y hasta *perenne* —en su finitud existencial— estado de vibración simpática-sinfónica que los inmoviliza, los suspende, los hace unísonos y, sobre todo, los discapacita para re-sonar de cualquier otra forma. El cálculo es que esta homologación identifique el sentido y el significado de la experiencia común.

El aparato de reproducción y distribución no puede censar ni administrar la experiencia desde los sujetos a la escucha, lo hace desde el exterior, aunque, precisamente, la eficiencia de los productos del *ethos-de-lo-audible* es que se dirigen hacia una zona liminar. Es decir, ¿cuál es el umbral de la escucha? —en sentido anatómico— ¿La oreja, el orificio del oído, el oído medio, el oído interno? Esta ambigüedad favorece la intervención de las señales del régimen ético-aural, finalmente, mientras el sujeto-*tympanon* se halle en el territorio de distribución de las señales éticas-audibles, éste será susceptible de ser disciplinado. Salvo la sordera o la

muerte, cualquiera que esté dentro de un campo de audición intervenido por esta fuerza alienante, está a expensas de padecer la saturación de su escucha y, en ella, se es susceptible de perder la capacidad de re-sonancia. Lo que se trata de decir es que ante la heterogeneidad del *sensorium* y la imprevisibilidad de las acciones de los sujetos a la escucha se maquina una fuerza monologante que tiene como fin homogeneizar el campo de audición y, sobre todo, los cuerpos a la escucha —la suposición es que al sinfonizar el *sensorium*, se puede disciplinar al sujeto—. La sinfónisis es la saturación y el enmascaramiento de la condición heterogénea de la colectividad misma por la insistencia de la proliferación de una forma específica del ser audible con el fin de repartir y otorgar valencia óptica y ontológica. Lo que transgrede la sobrescucha, además de la identificación y adscripción óptica, es la recepción y hospedaje de los suplementos del *ethnos*, la *tekhne* y el *aritos*.

Esta ruptura del estado sinfónico es la política: el movimiento de una forma de entendimiento de lo común a otra y a otra, y a otra en un movimiento constante. Política es el estado en el que el consenso ya no es una posibilidad y en el que se abre paso la heterogeneidad de la distribución óptica-ontológica en la forma de una serie de acciones que sólo son acordes con las emisiones que las precedieron y que terminan de separar al *tympanon* de cualquier reparto homologado.

La igualdad es la base de lo político y refiere a la libertad para llevar a cabo acciones que prescinden de la aprobación de una autoridad y cuyo fin es la legítima exigencia de hacer contar las querellas singulares como comunes a una colectividad heterogénea. Este es el asunto de la *phoné* del *tympanon*. La emisión anómala distorsiona el campo de audición porque, a pesar de su inadecuación, se imprime en el *sensorium*. El *tympanon* se separa del *ethos*-de-lo-audible, así como de otros repartos espacio-temporales arcaicos debido al hospedaje de la anomalía que lo yunta consigo mismo y con otros sujetos.

La igualdad de capacidades y el ejercicio de las capacidades son dos cosas distintas. *Demos* es la posibilidad que tiene cualquiera de hacerse tener como parte, pero lo *kratos* es lo que hace que ese cualquiera tome la parte que le ha sido expropiada, y la *phoné* exhalada por cada *tympanon* es la constancia de esa desagregación. Diafonía es un primer estadio de acción otofilosófica: la apertura del intervalo disonante entre una *aisthesis* sinfonizada y el hospedaje

de la distorsión: cala la realidad audible más allá de los embates alienantes que sufre incesantemente. El *di* es sedición —fundamento de lo *kratos*— porque no puede darse lo *kratos* sin esa *di* porque no hay victoria ni fuerza pasiva; la fuerza es un llevar a cabo en la ciudad y la victoria sólo emerge después de la lucha.

La diafonía permite al *tympanon* ponerse a la escucha del entre de la saturación, su propio silencio intrasubjetivo y las voces anómalas en el *sensorium*. El *tympanon* se pone en el trabajo de calar la realidad audible y discriminar en ella las diferentes voces y sus sentidos. Es decir, la experiencia singular es inasible, por eso, el *ethos*-de-lo-audible maquina en cuanto que producción y puesta al oído de una serie de señales indiferenciadas cuyo fin es formular una *aisthesis* homologada.

Entrar en el intervalo es hacer esotérica y política la experiencia audible de la comunidad a la que se pertenece como suplemento, es decir, el oído diafona desde «adentro» del espectro audible —y, quizá, desde afuera de la cuenta preeminente— y es así como intercepta las articulaciones entre el sentido superficial y el sentido «oculto» en la polifonía de la realidad audible. La escritura esotérica es símil de la escucha diafónica por la que se pasa de un reparto policíaco a la subjetivación política. El principio disruptor de la sobrecucha es el desmantelamiento de las diferentes lógicas de homologación y maquinación de identificación estética.

El *tympanon* diafona cuando pone oídos y voz en el conflicto entre la supuesta identidad de lo sentido y un sentido impuestos y una serie de elaboraciones no censadas con las que se reestructura la vida cívica y la *polis*. La capacidad diafónica interrumpe la maquinación ética-audible porque ésta requiere un cuerpo repetidor y afónico que se limite a absorber y asimilar las verdades y los contenidos sin mayor resistencia. Allí, la anomalía es como la opinión heterodoxa; Strauss, con respecto de la escritura en contextos de persecución, anticipa la *stasis* de este tipo de verdades y opiniones. Dice que los filósofos tienen que ocultar su verdadera doctrina debido a que ésta puede suscitar el descontento y la violencia en contra de estos; es decir, la anomalía debe ser ocultada entre otros enunciados y enmascarada por la proliferación de señales. El *ethos*-de-lo-audible trata de producir un campo sinfónico-exotérico unidimensional: donde no haya más allá de las señales y el significado asignado; pero la realidad

es polifónica y precisa una *aisthesis* esotérica en la medida que bajo el estado sinfónico se mueven una serie de voces discordante. Por eso el sensorium exige diafonar y auscultar, desenmascarar y hacer resonar las disonancias encontradas y sus equívocos.

Lo que se estima es que la disonancia inicial deviene un racimo de interferencias que impiden al *tympanon* seguir escuchando de la misma y uniforme manera. El ruido de las interferencias se sobrepone, se sobrescucha a las señales homologadas. Para el oído que diafona y ausculta, ahora es imposible pretender que escucha llanamente el estado sinfónico, esta escucha ha emergido de la *aisthesis* sinfónica de su comunidad inmunizada o purificada y ahora escucha, aunque lo quisiera evitar, la inconsistencia del estado de consenso unívoco. El *tympanon* se pone en la *polis* porque ahora da cuenta de la heterogeneidad aural que habita.

El lugar y el tiempo del contacto y la incandescencia de la distorsión del espectro audible se invoca con la auscultación. Ésta es el lapso de amplificación de la discordia entre la *phoné* anómala y los productos del *ethos*-de-lo-audible. Lo que hace al auscultar, como el m⁺édico, es inducir al cuerpo auscultado a verterse en el campo audible: a emitir algo desde sí para aquel quien está a la escucha. El auscultar provoca, mediante el contacto, la emergencia de su propia *phoné*: arranca la voz al cuerpo de estudio y esa materialidad aural le arranca, a su vez, la voz a ese *tympanon*. Por eso la *phoné* es una re-sonancia, se lleva a sí y a las voces de los otros a quienes, al escucharles, les amplifica.

Auscultación por infligción trata de describir un método de comparecencia de los cuerpos por medio del que una disonancia, un estado de malestar en la comunidad, llega a consecuencias radicales. Auscultar la escucha es amplificar la anomalía que hospeda el huésped a la escucha; así, la escucha se escucha a sí misma. Al auscultar la escucha se escucha a su huésped y con ello su forma propia, sus tendencias y apatías; la infligción es imprimir una fuerza y arrancar una nueva voz, una voz que, como la puntuación, yacía silente entre las capas de lo audible y los pliegues del cuerpo que comparece. La auscultación del *tympanon* es una puesta a prueba, una inquisición y una exacerbación del malestar que ese ser trae a la escucha de todos. La comparecencia de los intervalos y los cuerpos verifica el estado de cacofonía con el fin de esparcirlas e imprimirlas en las cavidades auriculares que toca y, eventualmente, en cada *phoné* singular para dejar una reminiscencia sobre ellas y sobre cualquier otra membrana

sonosensible. A lo que se desea apuntar es a que la auscultación hace emerger significados y sentidos que permanecerían enmascarados y silentes de no ser por el ataque directo del investigador a su cuerpo de estudio.

La auscultación produce un eco que se corporeiza en la forma de un estigma, una grabadura, una cicatriz, un surco, una irregularidad en las paredes de la cavidad auricular y en el tímpano mismo, así como en el tímpano del tambor, en la superficie vibrante del instrumento musical y en la *phoné*. Como se ha mencionado, la escucha ya porta la cualidad de la disonancia en la medida que es el tabernáculo de la unidad heterogénea que es la realidad audible de su *demos*—entre los productos de la lógica de producción, suministro y repetición y cualquier cantidad y clase de emisiones anómalas—; lo que alberga la escucha emancipada es la misma distorsión rancieriana: «La distorsión [...] separa y reúne dos lógicas heterogéneas de la comunidad» (Rancière, *El desacuerdo* 1996, 56), a saber, la actualidad audible de la lógica policial y la capacidad físico-intelectiva emancipatoria. Entonces, infligir el intervalo por medio de la auscultación por infligición, estigmatiza la disonancia sobre toda materia vibrante que se encuentra en el campo de audición: sobrefona y se sobrescribe al *demos*; auscultar es el proceso por el que la distorsión pasa a ser el principio del portar la propia *phoné* y la de los otros. Luego de la auscultación de los intervalos, lo que se espera es la grabadura de ese estado de malestar, la encarnación de esa disonancia en la piel misma del tímpano y las paredes de la caverna aural. La resonancia de estas marcas es lo que puede dar a conocer la forma, contenido y densidad de la escucha misma. Es decir, el fin de la auscultación es sobrescribir esas disonancias en la escucha y la *phoné* propias. Así, auscultar es la escucha de sí, por la cual el oído y la *phoné* comprueban su consistencia y las cualidades que las separan de cualquier lógica preestablecida.

El eco de una *phoné* está sobrescrito e impreso, son surcos, cicatrices en el tímpano, en la cuerda, en la *phoné* de quienes hayan sido capaces de escuchar. Igualmente, aunque aún no sea el momento de darle uso a la *phoné* propia, el escucha que haya sido capaz de ponerse a la escucha, de poner atención y cuidado en la actividad de la audición de su entorno, los otros, y sí mismo, portará consigo las voces y las emisiones extrañas, anómalas en la forma un surco, cicatrices, marcas, enduiduras en su propia cavidad auricular.

Los estigmas, como los signos que pautan y timbran la distorsión, permanecen silentes a la espera del golpe de la herramienta del inquisidor que hace emerger su anomalía que ya no es más latente, virtual ni subrepticia; la auscultación es el tiempo idóneo —*kayrós* [καίρός]— porque en una democracia todos los tiempos pueden ser el tiempo de una reorganización. La re-sonancia del intervalo estigmatiza el tímpano y la caja de resonancia del tambor: la disonancia que ha brotado se encarna en la superficie y la densidad material del tympanon. La phoné y los estigmas que porta consigo ese tabernáculo son la inter-ferencia; es un portar mutuo, entrambos. Es decir, quienquiera que fona, lo hace en la influencia del estigma porta. Eso es el hospedar: llevar y dar; hacerse/dejarse grabar el cuerpo y la voz; hacer de ese suplemento parte de sí para ponerlo, cada vez, en los oídos al alcance.

Finalmente, la ruptura del margen de lo público y lo privado procurado por la escucha del entre de la anomalía y el *ethos*-de-lo-audible se llama *phonokratia*. El punto en el que se interceptan la escucha de un *demos*, su *phoné* y la marcha de su *kratos* es el *tympanon*, y el campo de acción de ese ser sonosensible es una *polis* impropia a sí, suplementada por partes incontenibles y heterogéneas: se escucha el eco de que lo que se llama comunidad puede ser entendido como un grupo de sujetos a la escucha de una serie de equívocos y en disenso acerca de lo común.

Uno de los suplementos de la *polis* es conocido como *demos*, compuesto por una virtual totalidad inasible —cualquiera— y en constante agregación y desagregación sin un límite identitario. La desidentificación de estos segmentos se da debido a su inadecuación e inadaptabilidad para incorporar los códigos alienantes como régimen de inteligibilidad de la realidad. Por eso se ha dicho que *demos* es el suplemento de cualquier acuerdo sobre un orden.

La *phonokratia* es la actividad aural y fónica de un *demos* que pone en marcha sus capacidades de diafonar y auscultación con el fin de reorganizar el tiempo y el lugar asignado a cada cual. El *demos* a la escucha ejerce su *kratos* sólo por medio de su *phoné*, la materialidad aural estigmatizada que desconoce límites de significado y recepción homologadas. *Phonokratia* invoca la faceta audible de la actividad democrática, de lo que es de índole política y sediciosa en la *polis*. No se trata de hacer del todo de la experiencia como objeto político, sino

de asumir que la *stasis* puede suscitarse en cualquier registro de la experiencia. En cualquier momento, tránsito o pasadizo, de la experiencia del mundo.

A lo largo de esta investigación han llamado a la puerta algunas problemáticas a las que aquí no se ha podido dar respuesta debido a la diversidad de exigencias conceptuales y metodológicas, Quedan por escucharse en investigaciones por venir la dimensión política de la *phoné* con el *quizá*, con la indeterminación como fundamento de la política y de una filosofía política derridiana; la actividad fonocrática en el contexto pragmático de una democracia normativa y oligárquica más cercana a los Estados democráticos liberales contemporáneos; una estética política auditiva del *demos* como unidad múltiple y desdoblada diafónica-polifónicamente y; una diafonía y auscultación de la escritura filosófica con respecto de su puntuación como método de resonancia y del tránsito entre las dimensiones eso y exotéricas del filosofar.

Referencias

- Attali, Jacques. 1995. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Traducido por Federico Álvarez. México: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.
2021. *Comisión Nacional de los Derechos Humanos*. Último acceso: 1 de junio de 2023. <https://www.cndh.org.mx/noticia/linchamiento-en-canoa-puebla>.
- Derrida, Jacques. 1998. *Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger*. Traducido por Patricio Peñalver y Francisco Vidarte. Madrid: Editorial Trotta, S.A.
- Fals Borda, Orlando. 1986. «Reflexiones sobre democracia y participación.» *Revista Mexicana de Sociología* 48 (3): 7-14.
- Gallegos, Enrique G. 2021. *Sartre y la filosofía de la subjetivación*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa.
- Heidegger, Martin. 2012. *Ser y tiempo*. Traducido por Jorge Eduardo Rivera C. Madrid: Editorial Trotta, S.A.
- Jay, Martin. 2007. *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Traducido por Francisco López Martín. España: Ediciones Akal, S.A.
- Kinsler, Lawrence E., Austin R. Frey, Alan B. Coppins, y James V. Sandres. 2000. *Fundamentals of acoustics*. EE. UU.: John Wiley & Sons, Inc.
- Loraux, Nicole. 2008. *La ciudad dividida. El olvido en la memoria de Atenas*. Traducido por Sara Vassallo. Buenos Aires: Katz Editores.
- Máiz, Ramón. 2004. «Modelos normativos de democracia.» *Revista Mexicana de Sociología* 66 (Especial): 25-47.
- Nancy, Jean-Luc. 2014. *¿Un sujeto?* Traducido por L. Felipe Alarcón. Avellaneda: Ediciones La Cebra.
- . 2015. *A la escucha*. Traducido por Horacio Pons. Argentina: Amorrortu editores S.A.
- . 2003. *El olvido de la filosofía*. Traducido por Pablo Perera Velamazán. Madrid: Arena Libros S.L.
- Nietzsche, Friedrich. 1998. *Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual. España: Ed. cast.: Alianza Editorial, S.A.

- Rancière, Jacques. 2019. «Diez tesis sobre la política.» En *Disenso. Ensayos sobre política y estética*, de Jacques Rancière, traducido por Miguel Ángel Palma Benítez, 51-70. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 1996. *El desacuerdo*. Traducido por Horacio Pons. Argentina: Ediciones Nueva Visión SAIC.
- . 2007. *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Traducido por Claudia E. Fagaburu. Argentina: Libros del Zorzal.
- . 2012. *El odio a la democracia*. Traducido por Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu editores S.A.
- . «¿Es la política solo policía?» En *El tiempo de la igualdad*, de Jacques Rancière, traducido por Javier Bassas Vila, 73-78. España: Herder Editorial S. L.
- . «La comunidad como disentimiento.» En *El tiempo de la igualdad*, de Jacques Rancière, traducido por Javier Bassas Vila, 159-174. España: Herder Editorial S. L.
- . 2011. «La política no es coextensiva ni a la vida ni al Estado.» En *El tiempo de la igualdad*, de Jacques Rancière, traducido por Javier Bassas Vila, 129-148. España: Herder Editorial S. L.
- . 2019. «Las paradojas del arte político.» En *Disenso. Ensayos sobre política y estética*, de Jacques Rancière, traducido por Miguel Ángel Palma Benítez, 174-194. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2011. «Política de la escritura.» En *El tiempo de la igualdad*, de Jacques Rancière, traducido por Javier Bassas Vila, 33-50. España: Herder Editorial S. L.
- . 1992. «Politics, identification, and subjectivization.» *The identity in question* (The MIT Press) 61 (Verano): 58-64.
- Strauss, Leo. 2009. *La persecución y el arte de escribir*. Traducido por Amelia Aguado. Argentina: Amorrortu editores S. A.
- . 2014. «Persecución y arte de escribir.» En *Sin ciudades no hay filósofos*, de Leo Strauss, traducido por Antonio Lastra y Raúl Miranda, 55-72. España: Editorial Tecnos (Grupo Anaya S. A.).

- . 2014. «Sobre un modo olvidado de escribir.» En *Sin ciudades no hay filósofos*, de Leo Strauss, traducido por Antonio Lastra y Raúl Miranda, 73-86. España: Editorial Tecnos (Grupo Anaya S. A.).
- Szendy, Peter. 2016. *A fuerza de puntos. La experiencia como puntuación*. Traducido por Gustavo Celedón. Chile: Ediciones / metales pesados.
- . 2018. *Bajo escucha. Estética del espionaje*. Traducido por Pedro Hugo Alejandrez Muñoz. México: Canta Mares.
- . 2015. «El oído de Derrida. «Escuchar», auscultar, puntuar.» En *En lo profundo de un oído*, de Peter Szendy, traducido por Cristóbal Durán, 55-100. Chile: Ediciones / metales pesados.
- . 2016. *Phantom Limbs: On Musical Bodies*. New York: Fordham University Press.
- . 2015. «Prefacio: La caverna del oído.» En *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*, de Peter Szendy, traducido por Cristóbal Durán, 7-10. Chile: Ediciones / metales pesados.
- Tarcov, Nathan. 1993. «Epílogo. Leo Strauss y la historia de la filosofía política.» En *Historia de la filosofía política*, editado por Leo Strauss y Joseph Cropsey, traducido por Leticia García Urriza, Diana Luz Sánchez y Juan Utrilla, 851-881. México: Fondo de Cultura Económica.

Filmografía

- Canoa*, dirigida por Felipe Cazals (1976; CONACINE), Blu-ray Disc.
- Hagen y yo*, dirigida por Kornél Mundroczó (2014; Viktória Petrányi), DVD.
- La conversación*, dirigida por Francis Ford Coppola (1974; Paramount Pictures, American Zoetrope, The Directors Company y The Coppola Company), Blu-ray Disc.
- La vida de los otros*, dirigida por Florian Henckel von Donnersmarck (2006; Wiedemann & Berg, Bayerischer Rundfunk, ARTE y Creado Film), Blu-ray Disc.
- Le dernier métro*, dirigida por François Truffaut (1980; Les Films du Carrosse, Sédif Productions, TF1 Films Production y Société Française de Production), Blu-ray Disc.
- Sergio y Sergei*, dirigida por Ernesto Daranas (2018; Joel Ortega, Jaume Roures y Ramón Samada), Blu-ray Disc.
- Simón del desierto*, dirigido por Luis Buñuel (1965; Gustavo Alatríste), DVD.

Suspiria, dirigida por Dario Argento (1977; Produzioni Atlas Consorziate), DVD.

The deer hunter, dirigida por Michael Cimino (1978; EMI Films), DVD.

Tres colores: azul, dirigida por Krzysztof Kieslowski (1993; Marin Karmitz), DVD.

Tres colores: rojo, dirigida por Krzysztof Kieslowski (1994; CAB Productions S.A.), DVD.