

# Una voz temblorosa. Música y auto-afección en Jacques Derrida<sup>1</sup>

## A Trembling Voice: Music and Self-affection in Jacques Derrida

Cristóbal Durán

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Univ. Andrés Bello. Santiago, Chile.  
cristobal.duran@unab.cl

### Resumen

El presente artículo busca mostrar que el estatuto de la música en la obra de Jacques Derrida propone una problematización rigurosa de la figura de la auto-afección. Si esta última encuentra en la voz su modelo ejemplar, en tanto espacio en el cual un sí-mismo garantiza la estabilidad de su presencia, la formulación derrideana de la música como experiencia de una apropiación imposible sugiere una reformulación de la voz auto-afectiva. La auto-afección, como posibilidad de una subjetividad, ya no sería un espacio homogéneo y cerrado sobre sí, sino un espaciamiento que instituye e impide a la vez el monólogo de la voz.

Palabras clave: música, auto-afección, temporalidad, voz, sí-mismo.

### Abstract

This paper attempts to show that the status of music in Jacques Derrida's work offers a rigorous account of the figure of Self-Affection. If voice is the exemplary model of Self-Affection, as a space in which a Self ensures the stability of his presence, Derrida's development of music as an experience of an impossible appropriation suggests a restatement of the self-affective voice. Self-Affection, as the possibility of subjectivity, would no longer be a homogeneous space enclosed on itself, but rather a spacing which establishes and prevents at the same time the monologue of voice.

Keywords: Music, Self-affection, Temporality, Voice, Self.

---

1 Este artículo es resultado del Proyecto FONDECYT de Postdoctorado 3130505 (2012-2014), del cual el autor fue investigador responsable.

## Introducción

... es que la música, la que llega allí donde no se la esperaba, eh bien, ella debe crear, eh bien, ella debe crear, ella debe crear, ella debe crearse allí donde se la espera sin esperar.

J. Derrida, *Joue le prénom* (1997).

A primera vista, la música no parece constituir un problema específico y delimitado en el pensamiento de Jacques Derrida. Si bien ella se ve solicitada e interrogada, de un modo directo o indirecto, en diversos momentos de la obra del filósofo de El Biar, nunca alcanza a dibujarse un discurso sobre la música al interior de dicho pensamiento. Mucho más claro podría ser el lugar concedido a la literatura o a las artes visuales<sup>2</sup>. Pese a esto, intentaremos mostrar que es posible esbozar un acceso oblicuo a la cuestión de la música en Derrida. La aparición de la música en sus escritos obedece a una problematización de la cuestión de la voz, en la que ya no es posible limitar esta última a su inscripción en un encadenamiento discursivo de sentido. Esto es de una importancia mayor en el pensamiento derrideano, dado que la voz se plantea como el espacio de auto-afección por excelencia, donde la presencia del presente se constituye y se sostiene.

Intentaremos mostrar que la apelación a la música, considerada como sonoridad no-discursiva, implica poner de relieve una dimensión en la que la voz auto-afectiva se enfrenta a su pérdida, al producirse en un espaciamiento determinado por la posibilidad de no reapropiarse de aquello mismo que emite. La música supone una experiencia singular de “apropiación imposible” (409), como el mismo Derrida la define, que pone en entredicho la autoridad de lo discursivo y la capacidad soberana de una voz que se define en la reafirmación de su propiedad y de su unidad. En esa medida, la música permite pensar una inquietud y una alteración cuando entra en contacto con el discurso filosófico, entendido como una metafísica de la presencia.

La música aparece de forma directa o indirecta, a través de la apelación a elementos que se ven relacionados con ella en el mismo texto derrideano (la resonancia, el ritmo, la diferencia tonal), como una dimensión que pone fuera de sí a la voz y que la hace entrar en discordia o disonancia consigo misma. Por eso, si la voz es la forma ejemplar de la auto-afección, y esta última es la condición de un sí-mismo, la música permite descubrir una dimensión donde la voz ya no sirve de garantía para la reflexividad que define la operación subjetiva, e insta a reevaluar el examen de la voz propuesto por el mismo Derrida.

2 En el caso de estas últimas, se puede consultar el volumen *Penser à ne pas voir: Écrits sur les arts du visible*, editado por Ginette Michaud, Joana Masó y Javier Bassas (París: Éditions de La Différence, 2013), que reúne parte importante de textos y entrevista de Derrida sobre las artes visuales.

## De la voz a la resonancia

¡Pero nunca he dicho nada contra la voz!

J. Derrida, en J.-L. Nancy:  
*Trois phrases de Jacques Derrida* (2005).

En una entrevista concedida a Dominique Janicaud, Derrida parecía acusar recibo de los malentendidos a los que había conducido su comprensión de la voz, considerada como espacio de auto-afección donde se consuma la metafísica de la presencia. Si la voz es el lugar donde la presencia del presente se estabiliza y se sostiene sin la necesidad de apelar a un auxilio exterior a ella, todo indicaría que la primacía de la voz en el pensamiento derrideano produce una clausura. Sin embargo, la constatación de ese estatuto conferido a la voz –el fono-logocentrismo– no solo supondría afirmar la distancia contra dicha constatación, sino también la fuerza disruptiva que la recorre. Derrida afirma, en esa entrevista, que en el fondo, es más que cualquier otro, un metafísico de la presencia: “no deseo nada más que la presencia, la voz, todas esas cosas por las cuales estoy atrapado; por consiguiente, de algún modo soy el contra-ejemplo de lo que preconizo” (*Heidegger en France* 114). Esta declaración invita a relativizar lo propuesto por Derrida sobre la voz. Si Derrida puede decir de sí mismo que es el contra-ejemplo de lo que preconiza, quizá sea debido a que la voz, pensada en su unidad, siempre supone una contra-figura que la atormenta y asedia.

Según el esquema derrideano, la voz es pensada en el sistema indisoluble del ‘oírse-hablar’, que no sería otro que la conciencia. En esa medida, como proximidad consigo, la ‘voz que se oye a sí misma’ constituye la forma más perfecta de la auto-afección pura, en la que no es necesario que se apele a un exterior para poder constituir su unidad (*De la grammatologie* 33). Esta relación de auto-afección es la que permite que la voz sea el medio en el cual el *logos* puede producirse infinitamente en su presencia y que garantiza que el sujeto no tenga necesidad de ir más allá de sí mismo para estar afectado inmediatamente por su propia actividad (*La voix et le phénomène* 85). De este modo, la operación del ‘oírse-hablar’ parece ser autosuficiente en primera instancia, ya que al producirse como auto-afección pura permite la referencia a sí mismo en la que descansa toda *subjetividad* o *para-sí* (88).

La auto-afección descrita por Derrida es así definida por la posibilidad de repetir y mantener en su repetición las idealidades que definen la producción subjetiva. Eso quiere decir que la auto-afección debe mantenerse completamente fuera de toda oposición y, *a la vez*, ha de estar atravesada por la duplicación que la constituye. Es preciso entonces que la auto-afección se haga posible en el movimiento de una *repetición inmediata*, es decir, en la forma paradójica de un sí-mismo que tiene que tomar distancia de sí mismo para constituirse (89). La forma de esta repetición inmediata implica que la subjetividad se

apoya en el movimiento en el que un afuera tiene que ser reproducido y mantenido en el interior, sin ser sometido o subsumido, para que sea posible pensar una referencia a sí mismo. El movimiento en el cual la voz se emite es *inmediatamente* el oírse a sí misma, introduciendo una toma de distancia respecto de sí. En esa medida, la inmediatez de la voz no puede ser desligada del lapso que transcurre entre sí y sí, entre la emisión de la voz y el retorno de la escucha. De ahí que la posibilidad misma de la auto-afección no pueda ser completamente separada de la imposibilidad de su clausura absoluta.

Este doble movimiento que se da en la inmediatez misma de la voz auto-afectiva parece no ser considerado en varias de las lecturas que dan cuenta de dicho momento en la obra de Derrida. Podemos considerar dos casos, uno que corresponde a la primera recepción hecha de la lectura derrideana de Rousseau; la otra, más reciente, que compromete al estatuto general de la voz en Derrida. La primera de ellas, hecha por Paul de Man en “The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida’s Reading of Rousseau”, un ensayo que data de 1971, intenta mostrar la aporía interna que constituye la relación entre la metafísica de la presencia y la voz. De Man advierte que para mostrar que la escritura ha aparecido en la historia de la metafísica como un lugar secundario y derivado, Derrida precisa concebir la voz y la palabra como instancias plenas y autosuficientes. Eso implica distribuir la relación entre la voz y la escritura como una oposición entre la presencia y la ausencia. De este modo, según De Man, Derrida tendría que suponer un momento de presencia plena como punto de partida en el texto de Rousseau. Pero eso implicaría concebir que la escritura se mantiene a distancia de la voz, hecho que de Man pide reconsiderar:

la interpretación de Derrida muestra, sin abandonar el texto, que lo que es designado como un momento de presencia tiene que proponer [*to posit*] otro momento previo y que con ello pierde su estatuto privilegiado como punto de origen. Rousseau define la voz como el origen del lenguaje escrito, pero puede mostrarse que su descripción de la palabra [*oral speech*] o de la música posee, desde el principio, todos los elementos de distancia y de negación que impiden al lenguaje escrito alcanzar una condición de presencia inmediata. Todo intento de llegar más atrás, hacia una forma más originaria de declaración vocal [*vocal utterance*] conduce a la repetición del proceso disruptivo que en un principio alejó de la experiencia a la palabra escrita (“The Rhetoric of Blindness” 115).

De Man tratará de mostrar que el texto rousseauiano impide en estricto rigor cualquier forma de presencia, lo que haría imposible sostener la idea de Derrida, quien sencillamente “postula en Rousseau una metafísica de la presencia” (119). De Man es el primero en advertir, muy tempranamente, que la voz está habitada desde un principio por elementos de distancia y negación, y de este modo, al entender que la música y el habla no constituyen una presencia inmediata, objeto a Derrida entender la voz de un modo demasiado simple y homogéneo. En la lectura demaniana, no sería necesario reconocer un deseo confesado de presencia que funcione subrepticamente

en el texto de Rousseau, ya que la condición de la escritura repite la propia distancia inscrita en la voz (126).

Un segundo caso, más reciente, concierne al estatuto general de la voz en el texto derrideano. Se trata de mostrar que antes de acoplarse con cierta presencia plena del significado, la voz opera como el excedente de todo significado. Siguiendo la explicación de Lacan, que considera la voz como objeto que introduce una ruptura en el corazón de la presencia, Mladen Dolar afirma que el sujeto que se produce a partir de la voz no se constituye por una auto-aprehensión de la presencia, sino por una relación que impide toda plenitud y estabilidad:

La voz puede ser la clave para la presencia del presente y para una interioridad pura, pero ella disimula en su seno esa voz como objeto inaudible que las perturba a ambas. Por consiguiente sí, para Derrida, la esencia de la voz yace en la auto-afección y la auto-transparencia, por oposición a la huella, el resto, la alteridad, etc., para Lacan es allí donde empieza el problema. El giro deconstructivo tiende a privar a la voz de su ambigüedad irreductible reduciéndola al nivel de la (auto-) presencia, mientras que la explicación lacaniana intenta separar de su centro el objeto en tanto obstáculo interior a la (auto-)presencia. Este objeto encarna la imposibilidad misma de alcanzar la auto-afección; introduce una escisión, una ruptura en el medio de la presencia plena, y la remite a un vacío, pero un vacío que no es simplemente una falta, un espacio vacío; es un vacío en el que la voz viene a resonar (*A Voice and Nothing more* 42).

Lo que nos interesa de este comentario es que se apoya en una sanción hecha al problema de la voz, tal como es planteado por Derrida. Dolar debe advertir cierta homogeneidad en el tratamiento derrideano, para demostrar que Lacan dio cuenta de un “obstáculo interior a la (auto-) presencia”, que permitiría hacer visible la “ambigüedad irreductible” de la voz. Es interesante notar que en ambas lecturas se parte de un mismo principio: la voz en Derrida se sostendría en la reducción de su diferencia y de su complejidad heterogénea. Pero frente a eso es preciso recordar la afirmación de Derrida según la cual en él coexiste cierta figura contra-ejemplar de la voz. Y para ello es preciso advertir la coexistencia de la presencia y de su incapacidad de constituirse, en el seno mismo del concepto de auto-afección.

Si, según Dolar, la voz impide la certeza auto-afectiva, lo hace en su remisión a un vacío. Dicho vacío no es solo una falta, sino un espacio de resonancia para la voz. Ahora bien, cuando la auto-afección se expone a la resonancia, la voz tiene que dejar de ser considerada en su pura condición de estructura de retención del significado, y debe ser pensada a partir de lo que no puede captar o asimilar. Ciertamente la voz resuena, se produce en dicha resonancia, y ello permite pensar cierta fuga a su sujeción semiótica. Se podría decir que el significado está vaciado de antemano, o que el interior está vacío de significado pero no de resonancia. Por consiguiente, una voz vaciada de significado siempre puede siempre resonar, es decir, puede no concordar

ni con el puro vacío ni con la pura plenitud. Si bien la voz es pensada por la producción espontánea de sí, es su sonoridad lo que impide que ella sea remitida a una completitud interior. El sonido resuena desde el exterior, es la marca del exterior. O mejor dicho, es lo que hace difícil retener la voz solo al interior. El sonido –lo sonoro pero sobre todo la resonancia– se mantiene ligado a la voz de una manera singular, ya que “el sonido anuncia y representa la voz pero también la retiene, demasiado al exterior o demasiado al interior” (Derrida, *Glas* 280).

Puede pensarse entonces, como lo han advertido Jean-Luc Nancy y Rodolphe Burger a propósito de *La voz y el fenómeno*, que Derrida es un pensador de la sonoridad, que “piensa lo sonoro como el espaciamento de la voz interior, como su resonancia” (“La place de la musique” 152). El hecho de que la voz se espacia en su resonancia indica la marca de un desplazamiento en la interioridad que la voz produce y donde ella repercute. En esta demora del interior inducida por la resonancia, la voz se desdobra, y por consiguiente, todo lo que se puede decir de su unidad o su homogeneidad se mantiene ligado a dicho desdoblamiento. A propósito del estatuto de la resonancia (*Klang*) en Hegel, Derrida ha intentado mostrar que ella expresa la continuidad interior, pero provocada “por una percusión *venida desde afuera*” (*Glas* 278). La resonancia sería lo que imprime una distancia en la pareja de interioridad repercusiva que forman la voz y el oído.

La figura del *Klang* es ejemplar para entender esta voz recorrida por un exterior. Si bien la resonancia es necesaria para pensar la voz, parece atravesar su unidad. Si “el proceso del *Klang* asegura el pasaje del ruido a la voz” (Ibíd.), no hace más que desgarrar la voz al guardar la huella del sonido que la redobra. Incluso en su simplicidad. Como lo dice Françoise Proust a propósito de Kant: “El sonido resuena, porque en el momento mismo en que suena (*klingt*) y en que con-suena (*zusammenklingt*), algo en él se desgarrar y vibra, se desata y raya el acorde para resonar (*widerklingen*) por mucho tiempo luego del fin del acuerdo y para anticipar su retorno en una ‘pre-sonancia’ (*Vorklang*)” (341).

## A fuerza de música: la música como apropiación imposible

Al apelar a la resonancia, que interrumpe la unidad del sonido para darle su continuidad, la voz se vuelve problemática cuando se la considera como lugar de apuntalamiento del discurso. La voz también se produce en el silencio en el que se espera la continuidad de la frase, como aquello que también interrumpe la continuidad discursiva<sup>3</sup>. Esta es la marca de un vacío, como advierte Bernard Baas:

En este vacío del discurso se mantiene, en suspenso, la dinámica del discurso.

Esa es esta pura resonancia, esta resonancia pura de toda sonoridad. Es el

3 Se puede imaginar una raíz de la palabra *discursus*, en la incierta unión entre el griego *dys-* (que marca la dificultad, lo desdichado, lo negativo) y los todavía más inciertos *kyrso* (futuro de *kyr*, de *kyréo-on*: conseguir, encontrar, obtener, alcanzar) y *joureo-on* (situar, retirarse, marchar, ceder, avanzar, propagarse, cumplirse, extenderse).

silencio en espera de la continuidad de la frase; dicho de otro modo, es el flujo de la enunciación, pero vaciado de todo contenido, es la pura resonancia en que no resuena nada más que la resonancia misma (*De la chose à l'objet* 196).

La resonancia mantiene la continuidad del discurso, pero enfatiza las marcas de su interrupción. Como flujo sin contenido, la resonancia es lo que permite pensar conjuntamente la continuidad y la disyunción del discurso y que, en esa medida, impide su clausura autosuficiente.

No es casual que lo propiamente musical haga su aparición de la mano de esta interrupción del discurso. La música parece ostentar un estatuto muy singular en el pensamiento derrideano. Llega a decir que ella es “el objeto de mi deseo más fuerte”, pero un deseo totalmente prohibido que se paraliza ante dicho objeto (“The Spatial Arts” 21). Lo que es cierto es que dicha tensión sostiene un tratamiento de las palabras donde lo que interesa es principalmente una sonoridad no discursiva. Derrida lo entiende del siguiente modo: “Esto tiene algo que ver con el tono, el timbre, la voz, algo que ver con la voz –porque contrariamente a los absurdos que circulan a este respecto, no hay nada que me interese más que la voz, precisamente la voz no discursiva, pero la voz pese a todo” (21).

Una resistencia de las palabras a lo discursivo, o la búsqueda de lo discursivo en las palabras, es lo que hace explotar o de-tonar el discurso. Las palabras deben hacer algo de algún modo inapropiable por el discurso, que de algún modo desorganice la autoridad de la discursividad (20). Y es gracias a cierta música o musicalidad –el tono, la diferencia tonal, el temblor de toda voz, la resonancia de su sonoridad– que la voz no puede apropiarse ni coincidir completamente consigo misma.

En un breve texto dedicado a la escritura de Roger Laporte, Derrida avanza en la búsqueda del estatuto que se le puede conferir a lo musical. En este caso, se trata de un “efecto musical inaudito”, que se ha mantenido silenciado en todo el discurso o que todo discurso ha pretendido silenciar, un efecto musical casi inaudible “en relación con un resto inasimilable por parte de todo discurso posible, es decir, por parte de toda presentación filosófica en general” (“Ce qui reste à force de musique” 101). En el caso específico de dicho texto, se trata de mostrar cuál es el lugar del blanco en la escritura de Laporte y cómo dicho lugar suspende la cadena de sentido del texto. Derrida interpreta dicha interrupción como la marca de un resto inasimilable al discurso, que lo constituye pero que al mismo tiempo rompe el curso del sentido que sigue.

Ese “efecto musical inaudito” es producido por el resto inasimilable que recorre el discurso en una especie de extenuación de su sentido, que sin embargo nunca es un efecto trascendente al discurso ni puede ser relegado a una dimensión extra-discursiva. Este resto inasimilable no es, en el sentido en que no depende propiamente de una ontología, y es precisamente en esa medida que puede ser determinado como algo que impide su apropiación en un régimen de sentido:

Esta reinscripción del blanco de escritura mantiene una relación esencial con la música y el ritmo. El ritmo cuenta más que todos los temas que arrastra, reactiva y escande sin cesar. [...] advertiré brevemente, para remitir del modo más rápido posible al texto mismo, la afinidad entre lo musical o el ‘golpeteo rítmico de un blanco’ [...] y el resto. [...] Una vez que todos los códigos, todos los programas, todas las metáforas de escrituras se han agotado, han sido denunciadas en su insuficiencia, excedidas; una vez que se ha hecho un inmenso trabajo de pura pérdida, que todas las huellas determinadas han sido borradas o arrastradas, que todo el trayecto se ha minado a sí mismo, hasta la pregunta ‘¿algo ha ocurrido?’ ‘¿algo me ha sucedido?’, ¿ha tenido lugar un acontecimiento?, etc., ¿qué queda? No es nada [*pas rien*]. Pero este *no es nada* nunca se presenta, no es algo que exista y aparezca. Ninguna ontología lo domina. Un ‘haber-sucedido [*s’être-passé*] arranca este extraño resto –que hace que haya qué leer– de toda referencia a algún pasado que haya podido ser presente, que haya podido *ser*. [...] ¿Qué relación mantiene lo que se afecta con la música y nos afecta aquí de música, con ese resto sin ser, sin sustancia, sin forma, sin contenido, sin esencia, ‘*gloriosa tumba a la memoria de nada*’, con esa firma sin nombre propio y sin ningún nombre que la porte? Tampoco se puede decir que la música ha sucedido, ni que algo como la música le ha sucedido a alguien (Laporte cuestiona y hace temblar en alguna parte el *me*, el *me* reflexivo o auto-afectivo en la expresión ‘*algo me ha sucedido*’) y a pesar de eso el pasado extraño e inquietante del ‘*hubo escritura*’ aquí pasa irreductiblemente por lo musical y lo rítmico, y nos constriñe [...] a repensar, a reinventar lo que disponemos bajo esas palabras: música-ritmo. (“Ce qui reste à force de musique” 102-3).

La afinidad entre lo musical y el resto se establece en un punto que no es reducible a lo discursivo. Lo musical es precisamente lo que nunca se presenta, dado que su ‘haber-sucedido’ nunca ha tenido lugar efectivamente. Ese resto es, en el argumento de Derrida, lo que impide considerar una reapropiación, lo que no alcanzo a reapropiar-*me*. Y esto es algo de lo que depende la experiencia de la escucha musical pero también de la composición. Si el artista puede inscribir su firma nominal en su obra a través de las marcas idiomáticas que constituyen su estilo –el idioma inimitable, dice Derrida–, el caso del músico parece distinto. El músico no puede firmar el texto. “Le falta el espacio para hacerlo, y le falta el espaciamento de una lengua (a menos que sobrecodifique su música a partir de otro sistema semiótico, por ejemplo, el de la notación musical). Esa es también su suerte” (*Signéponge / Singsponge* 55).

Esa firma sin espacio para mantenerse o sostenerse es el resto del ‘golpeteo rítmico de un blanco’, cuya fuerza impide fijar enteramente la autarquía de lo discursivo. Ese golpeteo rítmico que define aquí lo musical es la cadencia irregular que articula lo desligado, sin constituir una unidad. Por ello, sucede sin suceder-*me* y es la figura misma de un acontecimiento que tampoco puede ser definido como anonimato. El

resto que esta música pone en escena, es similar a la data que Derrida examinó a propósito de Paul Celan. Ella es caracterizada a partir de un discurso que se calla, que se interrumpe sin perder el murmullo o el rumor, que resiste a la autoridad del mutismo. Se trata, dice Derrida, de una fuerza que viene a circunscribir las palabras en silencio “para dejar venir el canto”: “Ella queda [reste] *sin ser*, a fuerza de música, queda para el canto, *Singbarer Rest*” (*Schibboleth* 68).

Este resto nunca se ciñe por una ontología y solo persiste, ‘a fuerza de música’. Podría decirse que lo que queda a fuerza de música, bajo su fuerza, es quizá lo que no podría *ser*, lo que *no es*, en todo caso en el sentido en que no se puede hacer disponible bajo la condición de la presencia. Todo permite suponer que la emisión de esta música –la musicalidad que resiste el discurso– escapa al mismo presente en el que se produce. En este sentido, la música es la marca de una transitoriedad que no puede ser retenida absolutamente. “La música llega, y no hace más que llegar. Es del orden del ‘acontecimiento’, es decir, de lo único, de lo imprevisible, un surgimiento sin posibilidad de verlo venir. Es la recién llegada y la transeúnte. Ella exige un trabajo de duelo a cada instante: hacer su duelo del presente, de las imágenes, de las palabras” (Mallet, *La musique en respect* 56). Pero no se puede perder de vista que dicha marca evanescente en el presente no sólo indica una ausencia en el presente, sino que es más bien lo que lo afirma, pero poniendo en entredicho su estabilidad y su subsistencia.

Se puede sugerir que lo inaudito de la música propuesta por Derrida estriba en considerar que ese resto que interrumpe el sentido se produce como espaciamiento rítmico, que desfasa el presente desde su constitución misma. El ritmo marcaría el quiebre del tono que hace posible la voz y que hace posible esta última al precio de marcar internamente su distancia. El ritmo da su tono al tono (Derrida, *Le monolinquisme* 81), y vuelve sensible la aparición de la diferencia en el envío entre dos voces. Esta marca rítmica produce una síncopa, que separa una continuidad a partir de diferencias de acentuación y de cambios de intensidad. Con ello, el ritmo produce una marca tonal que hace posible la confusión entre dos voces del otro en sí mismo, diversificando así el esquema de la voz (Derrida, *D’un ton apocalyptique* 30). El ritmo, en tanto “fuerza de inscripción de un espaciamiento”, estructura insensiblemente la representación verbal y la música, atormentando nuestra tradición “sin nunca poder ganar su centro” (“*Désistance*” 628).

El ritmo –fuerza de espaciamiento– permite proporcionar un modelo de distancia interior para la auto-afección que se produce en la música. Esa distancia implica que la auto-afección no se define en la experiencia de una clausura que se efectúa en una remisión de sí a sí mismo, sino en el retraso y la demora de su envío y su recepción. No hay un esquema unitario para el tratamiento de la voz que estaría así habitada por una vacilación, por un movimiento casi inaudible de una voz que no está cerrada, de un acuerdo discordante o disyuntivo. La voz así considerada hace aparecer una polifonía en el texto derrideano, que aparece precisamente para hacer notar un desorden y un trastorno en el tratamiento de una voz que de otro modo tendría que ser escuchada

al unísono. Esta singular polifonía que Derrida construye es la de una multiplicidad de voces que no es una reunión o la concentración de su dispersión, sino más bien lo que inscribe la diferencia en el interior de un mismo cuerpo vocal<sup>4</sup>. Diferentes alturas, voces e intensidades recorren la voz, y eso permite pensar en el cambio que introduce la articulación entre tono y ritmo al considerar la voz supuestamente homogénea.

Un tono sería lo que hace temblar al otro en la voz, aquello que hace despuntar el desvío o la diferencia que permite distinguir la voz. El tono, como lo dice Françoise Proust en un bello texto, “es la forma *pura* y originaria que viene a parasitar y desviar una forma dada, como un grito que interrumpe una melodía, como un golpe que desajusta una armonía.” (*Kant, Le ton de l'histoire* 327). En el fondo de la voz (*Stimme*) un trastorno y una disonancia (*Verstimmung*) da lugar al asedio del otro, como una multiplicación de voces en la voz, como dice Derrida, “en una politonalidad inmanejable, con injertos, intrusiones, parasitismos”:

La *Verstimmung* generalizada es la posibilidad para el otro tono, o para el tono de un otro, de venir en cualquier momento a interrumpir una música familiar (como supongo que sucede corrientemente en el análisis, pero también en otras partes, cuando, de repente, un tono venido de quién sabe dónde corta la palabra, si así puede decirse, a aquel que tranquilamente parecía determinar (*bestimmen*) la voz y asegurar así la unidad de destinación, la identidad perteneciente a algún destinatario o destinador). La *Verstimmung*, si en lo sucesivo llamamos así a la desviación, el cambio de tono o como si dijéramos el cambio de humor, es el desorden o el delirio de la destinación (*Bestimmung*) pero también la posibilidad de toda emisión (*D'un ton apocalyptique* 68).

La posibilidad del otro tono, del tono de otro, es lo que vuelve extraño el círculo de la voz, lo que pone a distancia a la afección respecto de sí, separada de su propio retorno. Se trata de la distancia inducida por la misma voz en el momento en que ella desvía o desconcierta la captura de su emisión. Esta voz desdoblada o duplicada y multiplicada, hace de la presencia consigo algo tormentoso. La resonancia que percute o trasunta esa voz no es indiferente de una inscripción, es decir, hace que la voz esté siempre marcada por el exterior inadmisibles que la produce en sí misma. La polifonía que organiza la voz como una *auto-hetero-afección* no se asemeja a una reunión o al espacio de una unidad. La identidad que dicha voz supondría se mostraría en realidad como la disyunción de sí. Como lo recuerda Derrida en otro contexto, se podría decir que la estructura auto-afectiva de la voz “se encadena a sí misma a la vez que se desliga. Se desune, y desune al sí-mismo que todavía quisiera reunirse en esta disyunción” (*Politiques de l'amitié* 58). El tiempo del desvío que toma esta voz –su

4 Es preciso considerar que el problema hölderliniano del *Wechsel der Töne* es reconocido por el mismo Derrida como “mi preocupación principal, por no decir única” (*La carte postale* 217).

retorno como *otra de sí*— estaría dado por el afecto que espacia la voz que se llama a sí misma para retornar cambiada. Si la diferencialidad del tono nunca está presente consigo, o solo lo hace en su disyunción, es porque ella hace audible la voz, pero al mismo tiempo lo hace presentando dicha disyunción atormentada por su dispersión o por la disparidad de la unidad.

De este modo, la música viene a interrumpir la presencia sin por ello dejar de suceder. Quiebra la presencia del presente, haciendo pensar “que nada suceda por este lado, que no suceda nada en absoluto, que incluso nada haya sucedido, sea lo que se haya dicho” (“Cette nuit dans la nuit de la nuit” 97). Dado que la música permite alterar el registro de la auto-afección que se había discernido de un modo ejemplar en la voz, hace pensar en una transitoriedad que afecta sin posibilidad de una recuperación o apropiación absoluta. El *—me* reflexivo es afectado por un temblor, por una huella que afirma una demora en un envío que siempre puede no ser recibido. Eso ocurre desde el momento en que la posibilidad de escucharse de la música —de llamarse en la auto-afección reflexionante del interior— depende de la posibilidad esencial de un duelo, del “duelo de la presencia actual de una plenitud sensible del sonido como signo de vida” (122).

Derrida ha caracterizado precisamente esta experiencia impuesta por la música como una experiencia paradójica. Cuando se le preguntó respecto a la posibilidad de escribir sobre la multiplicidad de las voces en música, se refirió a ella como una “apropiación imposible”, como un intento de apropiarse de lo que sucede sin sucederme y sin esperararlo.

Yo no escribo *sobre* estas voces —usted me pregunta si estoy tentado de escribir sobre la multiplicidad de voces en música—, nunca escribo sobre ellas. De cierta manera intento dejarlas tomar la palabra —y guardarla— a través mío, sin mí, más allá del control que podría tener sobre ellas. Yo las dejo, intento dejarlas hablar. Y por consiguiente, no puedo decir que firmo esta música, si acaso la hay. No escribo sobre ella y cuando surge, si es que surge, diría de ella lo que he dicho en otro lugar, creo, a propósito del poema: que nunca firmo un poema. La música de las voces, si la hay, no la firmo. Precisamente no puedo disponer de ella o dominarla. La música, si acaso la hay, y si ella sucede en el texto, el mío o los de otros, si acaso hay música, primero la escucho. Es la experiencia misma de la apropiación imposible. La más alegre y la más trágica (*Points de suspension* 408-9).

Recordarse y llamarse en la auto-afección es, a fuerza de música, hacer la experiencia de perder lo que se ha enviado en la memoria y de que ello vuelva trastocado. Eso confunde toda noción de reconocimiento y recuperación de mí mismo en el paso del tiempo que impone. No hay sonido que no haga otra cosa que erosionarse a medida que comienza a producirse. Ello persiste en la voz, gracias a la diferencia de tonos que la hace audible, pero que al mismo tiempo la presenta asediada por su dispersión

y por la disparidad de la unidad. Por eso, quizá sea la música la que pone en escena un afecto que desbarata la razón que tendría que acoger su carácter sorpresivo. Este afecto diría lo que sucede:

la llegada de quien llega, la llegada de un acontecimiento, la sobrevenida de este recién llegado, de este y de ningún otro, allí donde no podemos estar preparados incluso si secretamente lo esperamos, incluso sin saberlo lo esperamos, como a un visitante desconocido al que ya no se puede rehusar la hospitalidad, aquí nos vemos 'afectados' sin poder dar razón de ello ("De la couleur à la lettre" 21-2).

Podríamos conjeturar que este afecto que impide el proceso reflexivo que lo haría anticipable para un sujeto, posee dicha naturaleza en la medida en que un temblor lo escande. En esa medida, impide que sea contenido en el círculo auto-afectivo de un sí-mismo. Ese afecto o temblor es lo que se produce *entre* dos voces y que hace posible la auto-afección como un proceso que se desplaza y espacia en sí mismo. La música deja constancia ejemplar de dicho movimiento, en tanto ella acontece desviando su captura desde el momento en que se emite, confundiendo a la memoria que la va reteniendo. Esa confusión, como ya advertimos, es producida por una diferencia tonal que, asegurando la continuidad de la escucha, impide su recuperación absoluta. Finalmente, la musicalidad –la diferencia tonal– de esta voz, está inscrita esencialmente en esta última.

En este sentido, Derrida ha podido decir lo siguiente sobre esta diferencia tonal:

el tono les envía información que no pueden descifrar, y por consiguiente decodificar, y por ende, calcular y poner de vuelta en el mercado, porque el sentimiento es demasiado fuerte (the feeling is so strong, you say). El acontecimiento sin precio es eso, algo como el tono, cuando el sentimiento es demasiado fuerte: ni las palabras de un canto, ni el sonido puro, sino la diferencia tonal y telefónica ("Joue le prénom" 42).

El sentimiento es demasiado fuerte, incalculable y sorpresivo. El acontecimiento musical no tendría una relación directa con las palabras del canto ni con el puro sonido, sino con la naturaleza misma de su voz. Siempre y cuando esta voz sea definida como lo que se produce en su distancia de sí misma como una interioridad tele-fónica, una "telefonía mental que, al inscribir la lejanía, la distancia, la diferencia y el espaciamiento en la phonè, instituye, impide y a la vez confunde el supuesto monólogo" (*Ulysse gramophone* 82). Este espaciamiento no es un afuera que se mantenga fuera de lo mismo, ya que no conserva su unidad ni su unicidad en un retorno. Quizá Derrida habría suscrito la afirmación de que la música hace llegar y retornar "el afuera inagotable" (Nancy, "Comment s'écoute la musique" 243), que no es más que la distancia de un sentimiento demasiado fuerte, de una voz que es siempre la distancia de sí a sí misma. Ese afuera es de algún modo inmanente a la música, pero fuerza y desbarata mediante un "sentimiento demasiado fuerte", lo que encierra el círculo de la auto-afección, abriéndolo hasta aplazar y espaciar su clausura.

## Referencias

- Baas, Bernard. *De la chose à l'objet. Jacques Lacan et la traversée de la phénoménologie*. Lovaina: Peeters Vrin, 1998. Medio impreso.
- De Man, Paul. "The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau". *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1971. Medio impreso.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967. Medio impreso.
- . *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris: PUF, 1967. Medio impreso.
- . *Glas*. Paris: Galilée, 1974. Medio impreso.
- . *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion, 1980. Medio impreso.
- . *D'un ton apocalyptique naguère adopté en philosophie*. Paris: Galilée, 1983. Medio impreso.
- . *Signéponge / Singsponge*. New York: Columbia University Press, 1984. Medio impreso.
- . *Schibboleth. Pour Paul Celan*. Paris: Galilée, 1986. Medio impreso.
- . "Désistance" *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1987. Medio impreso.
- . "Ce qui reste à force de musique" *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1987. Medio impreso.
- . *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*. Paris: Galilée, 1987. Medio impreso.
- . *Points de suspension: Entretiens*. Paris: Galilée, 1992. Medio impreso.
- . *Politiques de l'amitié*. Paris: Galilée, 1994. Medio impreso.
- . "The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida". *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*. Ed. Brunette, Peter y David Willis. New York: Cambridge University Press, 1994. Medio impreso.
- . *Le monolingüisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996. Medio impreso.
- . "Joue le prénom" *Les Inrockuptibles* 115 (1997): 41-42. Medio impreso.
- . "Entretien" *Heidegger en France. II. Entretiens*. Ed. Dominique Janicaud. Paris: Bibliothèque Albin Michel Idées, 2001. Medio impreso.
- . "De la couleur à la lettre" *Atlan Grand format*. Paris: Gallimard, 2001. Medio impreso.
- . "Cette nuit dans la nuit de la nuit..." *Rue Descartes* 42 (2003): 112-127. Medio impreso.
- Dolar, Mladen. *A Voice and Nothing more*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2006. Medio impreso.
- Mallet, Marie-Louise. *La musique en respect*. Paris: Galilée, 2002. Medio impreso.
- Nancy, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Galilée, 2002. Medio impreso.
- . "Trois phrases de Jacques Derrida". *Rue Descartes* 48 (2005): 65-69. Medio impreso.

- . "Comment s'écoute la musique". *Dire la musique à la limite*. Dir. Roth, Stéphane e Isabelle Soraru. Paris: L'Harmattan, 2012. Medio impreso.
- Nancy, Jean-Luc y Rodolphe Burger. "La place de la musique dans la pensée philosophique." *Variations sur la reprise*. Dir. Burger, Rodolphe. Strasbourg: Éditions du Conservatoire, 2010. Medio impreso.
- Proust, Françoise. *Kant. Le ton de l'histoire*. Paris: Payot, 1991. Medio impreso.

Recibido: 04 agosto 2014

Aceptado: 14 septiembre 2015