

“Una suerte de música”

Lacoue-Labarthe y la desconstrucción de la intensidad

CRISTÓBAL DURÁN*

* Filósofo y traductor. Profesor de filosofía, Universidad Academia de Humanismo cristiano.

La intensidad es, a la vez,
lo insensible y lo que sólo puede ser sentido.
Deleuze, *Diferencia y repetición*

De alguna u otra manera, Philippe Lacoue-Labarthe nunca dejó de hablar, al mismo tiempo, de la música. De alguna música. Y lo hacía, *al mismo tiempo*, cada vez que escribía, queriendo hablar de otra cosa que de la música. No es raro entonces que cuando se dedicara explícitamente a la música —cuando hablara *sobre* la música— tuviese que probar un golpe que era dado al encontrarse ‘fuera’ de la música, cuando más cerca se andaba de ella. Golpe impersonal (“que era dado...”) que ocurría en lo más íntimo de un interior que pretendía encontrarse a sus anchas, muy cerca de cierta música, pero no sin cierta incomodidad intransigible que ocurriría desde hace mucho cada vez que se hablaba de la música. Así, ella era el ‘lenguaje de los afectos’ (Kant) o era pensada a partir de una ‘pasión que hace hablar a todos los órganos’ (Rousseau) parecía en cierta medida encontrar la consistencia más perfecta de la auto-afección del ánimo, pero al precio de un rodeo inexpugnable con el cual se exigía recuperar un sujeto que ya no podría ser dicho.

Eso habrá sido lo que atormentó a Lacoue-Labarthe quizá más que nunca al hablar de música. Sólo pensemos en Schopenhauer, cuando piensa la música como separada, *abgesondert*, de todas las restantes artes, queriéndola hacer escapar de la representación¹. Así, lo magnífico de este arte —son palabras de Schopenhauer— reside en que ella no es copia, *Nachbildung*, de nada de este mundo. Pero, al mismo tiempo, y ahí es donde se empina la coerción, no le queda sino ser copia, *Abbild*, de un original “que nunca se puede representar inmediatamente”. Con la música se trata entonces de una formación sin par, sin igual: nada de este mundo. Toda la cuestión parece residir en dar cuen-

¹ *El mundo como voluntad y representación*, § 52, Madrid, Akal, p. 282.

² Ph. Lacoue-Labarthe, "Le détournement", *Le sujet de la philosophie (Typographies, 1)*, París, Aubier-Flammarion, 1979, pp. 58-59.

³ Ph. Lacoue-Labarthe, "El antagonismo", *La imitación de los modernos (Tipografías 2)*, Buenos Aires, Ediciones La Cebra, 2010, p. 146.

⁴ *Musica ficta (figures de Wagner)*, Christian Bourgois, 1991. En adelante, citaré: MF.

⁵ Y que por ende habría que cuidarse de entender de la afirmación de Jacques Rancière que niega la 'estetización' de la política en la edad moderna, por el hecho de que la política es estética en su principio (Cf. *El des-acuerdo: política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996, p. 79). Lo que no quiere decir que tendría que ser evitada la confrontación entre ambos pensamientos.

⁶ T. W. Adorno, *Ensayo sobre Wagner*, en: *Monografías musicales*, Obra Completa, 13, Madrid, Akal, 2008, p. 32.

ta de una copia que precisamente por definición no admite copia. Proposición nunca admitida sin reservas pero tampoco verdaderamente discutida: la música es la copia inmediata de la Voluntad². ¿Puede haber entonces presentación de la *cosa en sí*? ¿No constituye eso un "oxímoron insostenible"³? En esta pequeña fórmula pareciera concentrarse algo así como un programa respecto a la música, que toma desde la lectura de la retórica nietzscheana a mediados de los años setenta hasta llegar a una formulación explícita en los textos que recorren el libro *Musica ficta (Figures de Wagner)*, publicado por vez primera en 1991⁴.

En el caso de este último texto, el único libro consagrado por Lacoue-Labarthe explícitamente a la música, es preciso leerlo como inscripción —e incluso como glosa— de *La ficción de lo político*, originalmente su tesis de doctorado, publicada el año 1987. Según ese trabajo, lo político no puede zafarse de cierta estetización, que no es sólo asignable a una época precisa del despliegue de lo político, sino que lo acompaña como su *configuración* misma, como su vocación figurativa⁵. Si Benjamin hacía un urgente llamado a 'politizar la estética' ante la estetización de la política ejercida por el programa fascista, lo que descubre y plantea Lacoue-Labarthe es que la política ha requerido siempre de un esquema figurativo o formador, requerido por su condición de medio identificatorio. Con ello, lo que se plantea es que el llamado a la politización de la estética es una de las lindes más acendradas de cierta politización total, que no podría evitar hacerse de una figura para ser presentada. Especial interés tendría entonces la *Gesamkunstwerk* wagneriana: ella no sería otra cosa que la aspiración al cumplimiento de un arte alemán en la constitución de un pueblo a partir del ceremonial instituido en el *Musikdrama*, y así la condición para conseguir su identificación y su aprehensión identitaria. Problema de música que no es ciertamente un problema musical.

Lacoue-Labarthe parece tomar la idea cara a Adorno según la cual los desarrollos motivicos wagnerianos son sobrecargados con células míticas, cosa que convierte lo que tendría que ser un motivo musical en el colmo de un discurso asociativo⁶, pero para advertir en este recurso wagneriano la apelación a un efecto musical cuya efectividad misma tendría que residir en su capacidad intensiva, en su proclividad a la efluencia, y a fin de cuentas en su embriaguez. El blanco será entonces la figuración musical —la pretensión de que una música esté en condiciones de figurar otra cosa que la música— que parece venir exigida para dar realidad a dicha fuerza intensiva o intensificante. ¿Pero cómo abandonar

la figura? Ello no quiere decir que no se agudice cierta coerción representativa; no estamos seguros de que se pueda esquivar con ello una “creencia en la representación de lo que está dicho”, y que se pueda resistir a la figura⁷. Tendremos que seguir el hilo de una música muy cerca de ofrecerse como el *arte* mismo de la autoafección, pero también de la expiración que corta y que hace caer la reunión de unas afecciones bajo la *figura* de un sujeto. La música sería el punto de su reunión como indicación somera de su dispersión, por así decir. Desde su apartado “Baudelaire” (titulado primero “Baudelaire contra Wagner”), que abre *Musica ficta*, pero pasando también por *L'écho du sujet*, escrito un par de años antes, la música era enfocada en la “intimidad de la intuición singular”, hasta un punto en que la literatura no lo podría hacer. La música, así, al pie de la letra, señalaría aquello en que “el lenguaje impide al sujeto alcanzarse y apropiarse”, pues “sólo hay un medio de apropiación subjetiva, y ese es la música”⁸. Pero esto no puede ser leído como un sencillo gesto purgatorio que intentaría reducir o depurar del lenguaje (el lenguaje que es, evidentemente, definido en términos de *Dichtung*, poesía) su elemento inteligible que no estaría en condiciones de decir el sentimiento —y reléase la paradoja que implica esta misma fórmula—, sino que se trataría más bien de tocar en la música ese elemento en extremo literal. Así, la música no puede ser confiada como el elemento puramente sintiente o sentimental del lenguaje sino quizá como el punto sin punto en que el lenguaje pareciera ser un mecanismo que no puede cumplir la tarea que se encomienda. Por eso, Wagner es quien agudiza la paradoja inscrita en el umbral del arte por Hegel: el estadio terminal del arte, según la exposición de las artes particulares tendría que ser la poesía, imaginación fantástica liberada a su capacidad poiética, sólo sujeta a la formación de la propia interioridad que, por eso mismo, ya no podría cumplir la libertad extremada del ánimo que juega consigo mismo en la música. Desde entonces, el cumplimiento de la articulación entre la Idea y su aparecer sensible tendría que ser esperado *post-hegelianamente* en la música⁹.

Pero también esta música —la *Gesamtkunstwerk*— parecía esperarse en una figura muy nítida y precisa: el refuerzo, el *medio identificatorio* dispensado tendría que volverse uno con el pueblo alemán. Aquí reposará gran parte de la ambivalencia dirigida por Mallarmé hacia el arte wagneriano, hacia el drama musical, cuya música lejos de anular el teatro lo refuerza¹⁰. De ahí en más, toda la lectura llevada a cabo por Lacoue-Labarthe en los textos incluidos en *Musica ficta* parecieran seguir muy de cerca el trazado de una diferencia —que en cierto

⁷ Cf. André Hirt, *Un homme littéraire*. Philippe Lacoue-Labarthe, París, Ed. Kimé, 2009, p. 46.

⁸ *MF*, p. 45.

⁹ *Ibid.*, pp. 219-223.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 137-138.

sentido es, *decididamente*, crítica— entre el ritmo y su antagonista, por así decir. Pues en el punto en que nos encontramos no es la música lo que está puesto en juego sino más bien aquello que permite que haya música. Pero también, aquello que no deja de impedir que la música se segmente, se circunscriba, que se administren sus cierres y sus aberturas, sus comienzos y sus fines. Toda la labor rítmica que apuntala una figura escénica, en la pretensión de unificar el movimiento, la actuación, la voz, el *leitmotiv*, el decorado, etc. Pero cuando se trata de la música *como tal*, ya no podemos tener, al menos de un modo certero, el marcaje de la *figura* de la música. Lo que Wagner habría pretendido sería cierta encentadura incontaminada —por entero originaria, entonces— dada por la música. Y eso sería lo que marca la inflexión de Lacoue-Labarthe leyendo a Baudelaire y a Mallarmé. Pero si se trata ciertamente de escuchar o de atender al menos al ritmo que sigue la encentadura de una figura, que podría ser confundido también con la desembocadura del movimiento de la figuración o de la con-figuración, tendríamos que estar en condiciones de alejar al ritmo de sus aditamentos, de las intensidades sentidas en las que se decanta.

En el fondo, todo ocurre como si Lacoue-Labarthe advirtiera al menos dos “figuras” de la música en contraposición, una de ellas pretendida en su acabamiento y otra confundiendo los repartos y espaciamientos que acotan dicho acabamiento. Esto lleva a detenerse en la distancia entre el ritmo y la intensidad: Wagner subordinaría el ritmo en beneficio del acento (es decir, en beneficio de una expresividad ligada a la fuerza o a la intensidad)¹¹. El erotismo wagneriano podría entonces ser leído por Baudelaire a partir de la pregunta por una significancia musical que “finalmente depende menos de una energética (acento, intensidad) que de una prosodia o de una rítmica fundamental”¹². De alguna manera, se trata de abandonar dicha energética en beneficio de una rítmica; ello permitiría indicar la doble dirección (des)figurante de la música, y que permitiría mostrar su problemático compromiso con el universo mítico wagneriano. ¿Pero cómo tiene que ser aquí dicho paso? ¿Cómo dar *paso*, como siguiendo la limitación, el limen marcado por un umbral en el cual la intensidad podría ser despegada y arruinada en su preciso decaimiento? Cierta protección del ritmo será aquello que, en lo sucesivo, tendría que permitir mostrar cierta secundariedad del acento intensificado. Las razones de esto no se harán esperar, y ellas exceden los alcances de una discusión *sobre* la música. Desde “Typographie” y antes, hasta la tesis fuerte enunciada en *La ficción de lo*

¹¹ *Ibíd.*, p. 75.

¹² *Ibíd.*, p. 82.

político respecto al nacionalesteticismo inscrito polémicamente tanto en el nazismo como en Heidegger, todos los intentos han ido dirigidos hacia cierta motivación por sustraerse de la exigencia de restitución de una potencia mítica. Intentar mostrar la posición figural o figurante, incluso en la caída de toda figura bajo la especie de una anti-mitologización¹³. De ahí no es extraño que la indicación de una esencia figural de lo político tenga tanto que discutir la precipitación de las figuras como desmontar el principio de la efusión comunitaria, de la efervescencia confusa o fusional en la que el sujeto pretendidamente cerca su autosuficiencia en una inmanencia estético-política. Pues no sólo Wagner necesita de una figuración para la música que complete su efecto; al criticar a Wagner, y para pensar la misa y los himnos, Mallarmé todavía necesita de una “muchedumbre”, “y, arriesguemos la palabra, una comunidad”¹⁴.

Dicha intensificación tendrá que ser separada, aislada en cierto sentido, si se quiere pensar la música sin el teatro, por así decir. Es decir, el puro proferir, el puro fraseo, tal vez sin *parafraseo*. ¿Cómo pensar la intensidad que la música acarrea, sin precipitar el encuentro inmediato con lo sagrado? ¿Pero separar lo sagrado, para mantenerlo intocado e intocable, no es también constituirlo en una trascendencia inalcanzable? ¿No es obedecer todavía al afecto reuniente que quisiéramos denegar? Vamos entonces un poco más allá, al texto escrito como tercer apartado de *Música ficta*, y publicado originalmente con el título de “L’affection musicale. Heidegger et Wagner”. Allí, bajo la rúbrica de la afeción se juega una dificultad que pareciera ser ínsita en el asunto mismo de la configuración. La lectura heideggeriana de la crítica hecha por Nietzsche a Wagner pasa por mostrar la impotencia de este último para figurar su incapacidad para el ritmo, para el componente rítmico de la música. Lo que así se pone en juego es la disolución del configurar en el mero flotar y en el afecto vago y sin medida. Pero según Lacoue-Labarthe la lectura heideggeriana del gesto nietzscheano deja sin cuestionar la *Gestaltung*, todavía persistente en el análisis del *rhythmos*¹⁵. Todavía quedaría por cuestionar cierta onto-tipología que organiza la desconstrucción heideggeriana de la estética, y que tendría que tocar en su esencia a la cuestión del arte. ¿Pero por qué se quisiera mostrar cierta obstinación figural, tipificante, en la lectura llevada a cabo por Heidegger?

Lacoue-Labarthe se obstina, se empecina por circundar en la *Gestalt* la ley de la presentación de la ley misma. Pero esta figura se

¹³ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El Mito Nazi*, Barcelona, Anthropos, 2002, p. 25.

¹⁴ *MF*, p. 114. Aquí me limito a dejar constancia de la resistencia lacoue-labartheana a la cuestión de la comunidad, en la que Nancy vería una “separación persistente (...) al interior de un trabajo *comunit*”. Para Lacoue-Labarthe, según Nancy, la “comunidad” remitía primero a la “embriaguez fascista” (Cf. Jean-Luc Nancy, *La comunidad enfrentada*, Buenos Aires, Ediciones La Cebra, 2007, p. 22).

¹⁵ *MF*, p. 204.

decanta incluso en su objeción: la ley que tendría que dar la *articulación* —el tono o la *Stimmung* concordante o articuladora, si se quiere— no es otra cosa que el originario recubrimiento inscrito en una rítmica de la figura, en su gesto ponente. Gesto que denuncia a su vez la imposible posición del origen de una figura:

“Dicha ley es la historialidad misma, la obertura de la Historia en su posibilidad. Y dado que no se puede presentar como tal —es decir, como origen de la Historia o de lo político—, le corresponde a la figura indicarla. O encarnarla. El arte debe presentar la impresentación de la que procede: o sea, el combate que *escontra* la naturaleza. Y la figura no es más que la figura —absolutamente sublime, hay que creerlo— de dicho combate. La figura de lo político”¹⁶.

¹⁶ MF, pp. 212-213.

En otra parte ha llamado *cesura* a esta ley, grado cero en la exasperación de la figura: por ello la figura sublime no puede sino *dejar de aparecer, retirar* que da el paso, la cadencia o el ritmo que propiamente *articula* lo político, en el sentido en que da o entrega lo político en su figuración, y que sólo podría presentarse en esta originaria posteridad de lo político. Pero para poder entender esto tendríamos que seguir una serie de pasos muy rápidos, que unen de un modo más ceñido la cuestión de la figura a la cuestión de lo sublime a partir de cierta desfiguración de lo propio de la figura, de una “lenta erosión de la apropiación”¹⁷, que no termina de consumarse como pura pérdida. Esta figura absolutamente sublime será prioritaria para pensar la música, pasando por Baudelaire, Mallarmé, Heidegger y Adorno, pero además por Nietzsche, Reik y tantos otros. Por ejemplo, al leer a Baudelaire, Lacoue-Labarthe puede descubrir que cierta literalidad adjudicada a la música sería lo que mejor permite desentrañar la “fuerza poética o la energía” capaz de cumplir el arte. Lo sublime sería la creación o la producción, el marcaje de un “*sujeto en exceso*”, más allá del sujeto ‘mismo’. En este sentido, la fascinación baudelaireana con la música residiría en que “sólo la música es capaz de expresar, es decir, de significar, pero más allá de la significación, este más allá subjetivo del sujeto: eso que, del sujeto, pero además como él y en él, pasa al sujeto”¹⁸. Ciertamente lo sobrehumano, o quizá, muy cerca, lo inhumano.

¹⁷ “L'écho du sujet”, *Le sujet de la philosophie (Typographies, 1)*, Paris, Aubier-Flammarion, 1979, p. 261.

¹⁸ MF, p. 74.

El “rigor de lo sublime” —pues se trata con eso de una expresión de Lacoue-Labarthe— podría no ser otra que la coerción representativa, si es que la hay. También la presentación imposible de lo

metafísico. Esa sería la tarea dada por Wagner a la posteridad, y que encontraría su recurso en la música, considerada esta como tarea imposible de un lenguaje del sentimiento y que, por ello, se encuentra en la paradójica condición de presentar lo político *como tal*. Entonces, sin ser disuelta en la efusión del sentimiento, diría sin decir la *Stimmung*; no alcanzaría a decir lo que dice, pues no lo puede decir en lenguaje — en lengua— pero que no por ello se consagra al silencio. Para que no se dicte al silencio, para que su mutismo sea de alguna manera audible, Lacoue-Labarthe toma nota de cierto *carácter* de la música, que sin llegar a ser lenguaje aspira a dar un tipo, e incluso una Letra:

“La música no es entonces un lenguaje; ella no significa, sino en tanto que tiene el poder de ‘blasonar’ o de emblematizar. Más bien lo que quisiera decir es lo siguiente: el poder de *típear*; en el sentido en que esta palabra designa, en griego, a la impronta, la marca impresa por un sello, la acuñación. El alemán lo traduce por *prägen* (*Prägung*), y sabemos que en la tradición del idealismo especulativo dicho término sirve para designar el modo de la aparición y de producción de la figura, de la *Gestalt*. En este sentido, y si en francés nos acompasamos con las derivaciones del *ingere* latino, la música de Wagner es una música *figural* (Nietzsche hablará de contaminación hegeliana) y en ella, de hecho, se cumple la *musica ficta*. Es además por eso que ella es indisoluble de una *ficción* y que, en definitiva, ella se sostiene en una mitología”¹⁹.

¹⁹ Ibid., pp. 88-89.

La música guardaría consigo entonces una suerte de letra, un cuidado del ritmo que tendría que funcionar entonces como *literalización*. El ritmo sería entonces lo que permite pensar la cuestión de la figura y de la figuración en la música. De ahí su preeminencia. Pero también podemos seguir su rastro en cierta denegación que trae aparejada muy de cerca, un rechazo a la cuestión de la intensidad y del acento en música, que es aquí la hebra que quisiéramos tomar. La ficción que así la música viene a producir no sólo es la iniciativa de figuración sino también la incapacidad de una figura, pues la figura siempre está antes de toda figuración —de toda dramatización— específica. Hay que seguir esos momentos en que Lacoue-Labarthe persigue esa atadura, momentos en los que la figuración *en exceso* es también la incapacidad del tipo o de la figura. Volvamos más atrás, a un texto publicado bastante más temprano, en 1971. En él se nos decía que o hay que perder de vista que en Nietzsche, en su paso del *Nacimiento de la tragedia* a las lecciones de

²⁰ "Le détour", *Le sujet de la philosophie*, op. cit., pp. 31-74. (p. 54).

retórica antigua, "la retórica tiende a eliminar la música y a tomar su lugar"²⁰. ¿Qué autoriza a decir esto? Dicho de una manera muy sencilla: la retórica pareciera en cierto sentido contener el lenguaje, disponer su matriz. Incluso salva la música al destruir lo que no es propiamente lenguaje —el concepto que éste porta— y llega hasta extraer en la acentuación el cálculo de su fuerza. "[La retórica] destruye al menos en parte lo que, en el lenguaje, no era propiamente lenguaje y permitía 'salvar' el lenguaje: su naturaleza originariamente musical, su esencia sonora, lo que, en el ejercicio de la palabra, en la acentuación, retiene la fuerza originaria y da el poder de expresar"²¹.

²¹ *Ibid.*, p. 54.

Pero de la acentuación de la palabra, de la esencia sonora del lenguaje, se desprende el elemento rítmico que vendrá a ser privilegiado sobre lo melódico y lo armónico en música. Ciertamente, cierto predominio del ritmo funciona en Nietzsche, y se vuelve estrictamente indispensable para pensar la relación más tardía entre 'embriaguez del sentimiento' y 'gran estilo'. Lo melódico, por su parte, sería lo que busca saturar el desarrollo de la música considerado a partir de una sintaxis que sin embargo no se mide *a partir* de un lenguaje previo y ya constituido. El ritmo es lo que permite a Lacoue-Labarthe cuidar la matriz de la música, su literalidad, y que sitúa la apelación a la retórica como un llamado a unos 'sonidos sólo insinuados', como dice Nietzsche. El sitio que toma este llamado constituye un extraño 'ser intermedio', por el cual Nietzsche pasa con mucha rapidez, y que se vuelve inasignable, por no ser "ni del reino (plástico) de la apariencia ni del reino (musical) de la presencia", y del cual "no se puede hablar sino mediante metáforas casi imposibles"²².

²² *Ibid.*, p. 61.

Parece ser entonces que esa fase de inscripción de la cuestión de la música en los marcos de cierta retórica es aquello que permite preparar la elaboración de la cuestión de la literalidad. Y hacia ello apuntaría la lectura de la deconstrucción heideggeriana del afecto musical. Lo que nos depara es una música que es una suerte de escritura, cierta "presentación pura de una pura figura"²³, afectada por una depuración o destitución. En esa clave Lacoue-Labarthe puede leer en Mallarmé un riguroso e infranqueable principio de depuración o de sublimación que conduciría a apretar el lazo que se mantiene con la coerción representativa de la que se quiere escapar. "Pura presentación de un Tipo puro, presentación 'abstracta' (incluso 'negativa'), como decía Kant"²⁴. El problema entrevisto por Lacoue-Labarthe es el de la confusión, como señalábamos, entre una figura y

²³ *MF*, p. 145.

²⁴ *Ibid.*

un porvenir, confusión y efusión que termina por “saturar el hiato de lo inconmensurable”, y que se apoya en “la desconfianza de lo *Unheimliche* y de lo (in)humano (la humanización y la politización precipitadas del *Da-sein*), la embriaguez comunitaria y el olvido de la sobriedad trágica, la asignación (y la asignación dictada a pesar de todo) de una destinación”²⁵. ¿Cómo evitar la figura, o mejor dicho, como retirar la figura antes de su fijación? ¿Cómo evitar, por ejemplo, que las figuras queridas por Wagner no se terminen de imponer como la identificación última de una comunidad?

Al menos en dos ocasiones Lacoue-Labarthe nos da pistas precisas para pensar en ello.

1) Una primera vez, cuando se constata que la persecución de un modelo originario, por ejemplo en el caso de Nietzsche, termina por exigir llegar a la altura de lo que no se deja medir con nada, donde precisamente lo que se ha de imitar es descubierto como una “imitación de lo inconmensurable”. Cosa que aproxima entonces la mimesis a la cuestión de lo sublime, y que no es sólo del orden de la elevación sino de la desmesura, el exceso y la inadecuación. Así en “La vérité sublime”, se puede aproximar lo sublime a la forma de una paradoja en la presentación, erigiendo la pregunta respecto a la posibilidad de una presencia que no soporta ni tolera ninguna forma, ni figura, ni esquema. Ello es interpretado, entonces, según la imposibilidad de transgredir el límite que separa en el hombre lo que es inhumano, lo que se propone como exceso²⁶. De cierta manera, el asunto en cuestión es si acaso es posible la “presentación pura de una figura pura”, como se lo planteó en su lectura de Mallarmé, siguiendo la línea de un sujeto que a toda costa exige su sustracción. Así, Lacoue-Labarthe puede decir de la poesía de Celan que ella es sublime, “aunque no se trate ni de “elevación” ni de “intensificación”.” Más bien, lo que habría en juego es un “sublime de la *destitución*”²⁷, por cuanto lo que amenazaría dicha poesía, según esta lectura, es que lo que suceda ya no suceda más, que deje de venir. En otras palabras, una poesía expuesta a la prueba misma del desastre. Se trataría en ella de una *decepción* de la presentación, de una “decepción de que *exista lo presentable*”:

El fondo sin fondo de la presentación se señala en la propia dificultad de la presentación, en la “falta de evidencia” de la presentación. Y añadiría: en una especie de diferenciación interna de la presentación, en el corazón, en lo más íntimo del

²⁵ A Jacques Derrida. En nombre de”, *La imitación de los modernos*, op. cit., p. 290.

²⁶ “La vérité sublime”, en: VVAA, *Du Sublime*, Paris, Belin, 1988, pp. 97-147.

²⁷ Lacoue-Labarthe, *La poesía como experiencia*, Madrid, Arena Libros, 2006, p. 97.

mismo hecho de presentar; en una manera de hacer aparecer lo no aparente (lo que pone de manifiesto, en efecto, el estilo) que sostiene o, más exactamente, que se aparta y se esconde en la propia presentación; en una forma de hacer aparecer el hiato de la presentación, de volver a trazar la retirada que ésta conlleva; en una forma de *retírala*²⁸.

²⁸ *Ibid.*, p. 99.

¿Pero no es este sublime que da nombre a una decepción, la aberración o el yerro de toda presentación, precisamente una manera de marcar la nostalgia de la presencia, de no darle paso? Siempre cabría la posibilidad de abrir aquí algún tipo de forma “negativa” de la presentación que, tomando para sí el nombre de lo sublime, no haga más que reconducir, volver a guiar, la exigencia de la forma. La coerción de una forma, siempre posible de decantarse en una figura. Y es aquello contra lo que también no deja de batirse el texto de Lacoue-Labarthe. Es ello quizá lo que a veces resuelve a favor de una superposición entre forma y figura, entre figura y presencia. La obsesión de la presencia tiene aquí ciertamente el cariz de una paradoja: es preciso, hay que resolver una decisión, pero esta decisión siempre está condenada a los límites de su figura, al término, demasiado resuelto quizá, de su formación. ¿Es la paradoja lo sublime, o la paradoja se resuelve en el tópico de lo sublime, como sublime? Este podría ser un doble movimiento en el texto, escribiendo en sus linderos y pasando medio a medio por él, de parte a parte, punto a parte en el centro, cesurando la especulación, impidiéndola mientras ella no deja de tramitarse.

2) Pero también se trata de la desfiguración. ¿Cómo rodear, contornear una tesis, sin al mismo tiempo esquivarla, soslayarla? ¿Cómo comenzar, hacer una incisión, una *entame*, sin profanar (*intaminare*), sin contaminar? La retirada sublime, la retirada de la presentación es tanto una desligazón, como un contraerse o un retractarse que queda sujeto a la presencia. Puede ser una recuperación de algún tipo de unidad —propia u orgánica— que todavía se espere o se pretenda de un texto, de un pensamiento. Precisamente para que el vértigo que a veces se confunde, que corre el riesgo de fiarse, confiarse a la resolución del estatuto paradójico de su vacilación, de sepultar su cesura, se hace preciso pensar la figura en su gesto de adiós, en el *lapsus* de su vaciado. La desfiguración. “La des-figuración (...) es la propia ausencia de la figura, es decir, la más pura afirmación de su *il faut*. La des-figuración, dicho de otra

manera, es la *retirada* de la figura. (...) la des-figuración no implica la desaparición de la figura: designa el ausentarse, en adelante, por imposibilidad, con lo que aquél deja de huella imborrable”²⁹.

A la vez, la des-figuración y una cierta manera de pensar lo sublime parecieran sugerirnos una solución para salir de las trabas que la época nos impone. Pero así se podría tratar también de un síntoma, de una solución de compromiso, que en un punto desfallezca de mantener su vigilancia. Esta fidelidad que no es otra que la del alejamiento o de la separación, intenta mantener intocado lo que todavía puede llegar. Pero eso es otra vez confiarse, manteniendo cierta fe en que así se podrá asentar una decisión. El recordatorio de Kant (la presentación negativa como presentación de un Tipo puro) permite encontrar en la música no solamente cierta conveniencia ya acordada —un lugar común— hecha a la música como la resistencia misma de toda representación, sino la posibilidad de “formalizar” un “Sujeto sin sujeto”³⁰, luego de reducir —o depurar— al “sujeto en exceso” que se entreveía en Baudelaire³¹. Y sería precisamente lo sublime (¿un sublime rítmico, entonces?) aquello que haría saltar la supuesta continuidad de lo melódico. Un ritmo que es una *archi-música*, según la expresión misma de Lacoue-Labarthe. Pero una *archi-música* que se plantea antes de todo entusiasmo o delirio lírico. Esto equivale a decir, en cierto sentido, que la idea de esta *archi-música* es determinada en la articulación —o *como* articulación— entre la acentuación en la enunciación (la dicción) y el ritmo, asimilado al estilo³². Lo que insiste en dejar fuera entonces a la acentuación entendida como intensidad o intensificación. Es eso lo que hace que, a fin de cuentas, la comprensión de Lacoue-Labarthe respecto a la cuestión de la música en Mallarmé, tenga que ceder ante la obsesión figural o figurante, y tenga quizá que precipitar el ‘desfallecimiento’ de la figura como cese de la figura³³.

Eso bien podría ser el punto de una ‘suerte de música’ que marca entonces dicha obsesión, incluso antes de toda música; cosa que Lacoue-Labarthe no tarda en denominar *archi-música*:

“... lo que gobierna la concepción de la *archi-música* (de la Literatura) es una onto-tipología fundamental: el verso (el signo) sólo es música en tanto plasma o ‘ficcional’ la idea, es decir, la cosa misma en su esencia. (...) El verso —el arte, en términos absolutos— es la acuñación de lo que es; y ya que no agrega nada a la naturaleza, el carácter o la Letra es aquello a partir de lo que hay un mundo. La Letra es el trascendental mismo, y eso es

²⁹ Lacoue-Labarthe, *Heidegger. La política del poema*, Madrid, Trotta, 2007, p. 66.

³⁰ *MF*, p. 150

³¹ *Ibid.*, p. 73 s.

³² *Ibid.*, p. 156.

³³ Como parece creer Jean-Luc Nancy en diálogo con Lacoue-Labarthe. “Scène. Un échange de lettres”, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, N° 46, Otoño 1992, París, Gallimard, p. 74.

lo que Mallarmé llama “Música”. Esta, como si Mallarmé recordara el sentido arcaico de la palabra, es esencialmente ritmo: sello, tipo, letra, carácter. Un esquema”³⁴.

La resistencia, o mejor, la denegación de la intensidad, no hace quizá más que precipitar cierta formalización del recurso de lo sublime, una depuración de lo sublime cuya recaída en una problemática de la figura, literalmente, *brilla por su ausencia*. Puro brillo que parece casi pareciera conceder a la desfiguración un sitio extremadamente cómodo en cierto tramo de la apuesta. Aquí no nos interrogamos tanto por la salida que podría tomar esa intensidad que aquí se evita escuchar o hacer audible, sino más bien nos preguntamos por lo que facilitaría dicha denegación de la intensidad, y por qué, en qué medida la intensidad no puede aparecer en la problemática del acento, para dar paso al ritmo. ¿Por qué se concede tanto al esquema tipo-lógico y tipo-gráfico con el que se deja leer el ritmo, hasta el punto de hacer concurrir lo sublime en su depuración, en su iniciativa de una destitución acabada de la figura? ¿No sería ese desvío de la intensidad aquello que viene también a restituir algún grado de pureza en la figura, en la forma trascendental *antes* de toda figura, *sin* figura? Eso es precisamente lo que no deja de intimarnos. Quizá sea esa razón la que nos hace, en medio de esa intimación, remitirnos a cierta unidad íntima justamente cuando se la desacredita y se la discute. Una intimación que requiere todo entero, sin ceder y sin abandonar la exigencia, pero que lo hace, en cierto sentido, contra el poder reuniente y concentrador de la escucha. ¿No sería entonces esencial la contaminación del *intaminare*, esencial a la conminación y a la intimación, haciendo jugar una parte de falsa etimología?

Pero además la música pareciera abrir desde el interior dicha intimación, en una afección para la que quizá Lacoue-Labarthe siempre quiso encontrar cierta regla. Quizá sea ese el sentido de una *archi-música*, “una verdadera ‘obsesión musical’ (...) que más allá de toda consideración sobre la musicalidad de la lengua, podría dar a pensar que el fin secretamente enfocado por la poesía era en el fondo una suerte de música”³⁵. En ese *arkhé* de la música tampoco estaríamos impedidos de advertir una extraña coexistencia, o cierto entrelazo, entre la desfiguración que fija lo sublime —y que quizá detiene su paradoja— y la exigencia de figura que parecía destituir lo sublime. Siempre puede ser que sea lo sublime una manera de resolver la paradoja, siempre que ella

deje trocar la coerción representativa (de la figura) en coerción desfigurativa, y quizá en tranquilidad o calma desfigurante. ¿No es la música entonces el riesgo que corre la desconstrucción de la intensidad, que quisiera únicamente zanjarla, circunscribirla y rodearla por todos sus cabos? ¿No sería ese gesto, en cierta medida contraproducente, aquello que parece bajo el título posible de una ‘desconstrucción de la intensidad’ requerir de la estabilización de una intensidad, *cada vez* que se la rechaza o recusa, como para tener una figura contra la que luchar? Pero esta no serían objeciones, más bien sospechas, que entrañaban en el paso, o al paso mismo, del ritmo una intensidad de la que sólo se podía empezar a escapar *sin* escapar. Un ritmo que en su grado cero es también, quizá, la concentración más baja de las intensidades, pero que en ningún caso es una ‘ausencia de ritmo’, como espera de revelar lo que por definición es irreveleable, es decir, la imitación o la repetición que constituye la música³⁶. Quizá no sea por ello que esa archimúsica sólo haga llegar lo improbable, sino porque en su tentativa de desembarazarse de la intensidad lo hace fluctuar de arriba abajo y que termina por concentrarse en el ritmo de una figura.

³⁶ “L'écho du sujet”, op. cit., p. 284.

Hay algo de ese titubeo cuando se intenta hacer una pregunta como la siguiente: ¿“qué es un retumbar o una resonancia”³⁷? ¿No es eso también desde que la someter a la estela de una onto-interrogación aquello que se espera encontrar? Esto querría decir que toda eventual coerción ejercida en la representación y por ella, no sólo tendría que verse reformulada a partir de estas cuestiones, sino que incluso toda su inflexión —su *acentuación*, si se quiere— tendría que verse reforzada. Pero no tanto en el sentido de una mayor clarificación decidida y enfática respecto a la labor de dicha resonancia, al fraseo de una música que pareciera seguir sonando más allá de su sonar. Lo que aquí se prolonga no es puramente el dominio o el *præ*dominio de cierta tónica, de un *Grundton*.

³⁷ *Ibid.*, p. 227.

Aunque tampoco se lo pueda despegar ni desenlazar certeramente de eso, de esa inclinación. Es algo que ya no domina o que nos obliga, en ello mismo, a interrogar toda posible soberanía; cuyo umbral, su limen, siempre puede ya darse por perdido o como todavía bajo la conquista del oído escrutador. Transitoriedad entonces que confunde la percepción, y que lleva a la audición más allá —o más acá— del umbral que depara su pretendida consistencia. Y ello ocurre incluso o precisamente cuando se trata de “regresar *antes* del ‘umbral teórico’ mismo, es decir, en el lugar en que la *teoría del sujeto* (pero quizá,

además, el *sujeto de la teoría*) debería, si me arriesgo a decirlo así, verse en la obligación de poner en entredicho su dispositivo privilegiado, su instrumento, que, desde Platón a Lacan, es un instrumento *especular*. Y un dispositivo *especulativo*³⁸. Es por esto que la cuestión de la música —de la obsesión musical— tocaba muy de cerca a la compulsión autobiográfica; compulsión esta que no dejaba de deshacer, sin nunca terminar de hacerlo, sin nunca dejar ruinas, la inscripción de un sujeto localizado en el sesgo de su ejemplaridad³⁹. Pero también la razón por la cual, al oponer el núcleo rítmico a una intensidad demasiado nítidamente rechazada, dicha cuestión nos suspende, *cada vez*, entre la tentación sublime del cumplimiento representativo y cierta compulsión denegativa desencadenada por la amenaza de figuración, que siempre puede volver a dar figura a lo que quiere evitar toda figura.

³⁸ *Ibíd.*

³⁹ *Ibíd.*, p. 225.