

CODA

A “UN REY ESCUCHA”, DE ITALO CALVINO

Por *Sergio Cueto*
UNR

Resumen

En el horizonte de una investigación acerca de las relaciones entre música y representación, el trabajo se propone como una lectura del motivo de la escucha, particularmente de la escucha musical, en el relato de Calvino.

Palabras claves

Calvino – Música – Escucha – Amor – Ética

Abstract

On the horizon of a research about the relationship between music and representation, the work is proposed as a reading of the motive of listening, particularly of music listening, in the story of Calvino.

Key words

Calvino – Music – Listening – Love – Ethics

Sitzen und Hören,
Peter Ablinger

Sentarse

Es difícil estar sentado. Si es cierto, como se ha dicho, que todas las desgracias del hombre proceden de su incapacidad para quedarse tranquilamente sentado en su casa, resulta evidente que no todo el que tiene el culo en la silla está de veras sentado. Es lo que parece suceder con el rey de la historia. Quizá el rey no necesita salir, irse lejos, dejar atrás su vida miserable, sino sólo aprender a sentarse y a estar sentado, que es lo que no puede evitar y sin embargo todavía no sabe. Él, en efecto, es el rey. Y no se es rey lejos del trono. Uno es en cada caso el lugar en el que está. El escribiente en su pupitre, el *flâneur* en la calle, el rey en su trono. Sin embargo la exigencia de estar meramente sentado, que tarde o temprano todos oyen en medio del ajetreo del mundo, parece ser para el rey más apremiante que para los demás. Es claro, el rey no tiene otra cosa que hacer. Es un error pensar que la tarea del rey es gobernar; su tarea ni siquiera es mandar. Aun antes de mandar nada, el rey ya fue obedecido. Es casi como si fuera la obediencia la que de antemano le dicta sus órdenes. Quizá por eso en el relato el rey no habla, no necesita hablar. Le basta con estarse ahí sentado sin hacer nada. El ocio es su negocio. Pero que el ocio sea un negocio quiere decir que no hay descanso para el rey. Cuando el rey parece estar sentado ahí,

ahí está en verdad la desidia, es decir, la imposibilidad de sentarse ahí. El trono es para el rey la sede de la inquietud. Ésa es su desgracia. Las insidias, las sediciones, reales o imaginarias, son secundarias, expresión de algo más esencial, o existencial, como se decía hace algún tiempo. Ahí, el rey no puede estar ahí. Pero tal vez pueda (¿se tratará todavía de un poder?) estar lejos, afuera, sin dejar de estar ahí; es más, tal vez sólo pueda venir a sentarse ahí desde aquella lejanía a la que atiende sin moverse, a la que obedece aun antes de decir nada. Sentado en el trono, en efecto, el rey escucha.

Escucha

El rey escucha. En su soledad, antes de escuchar algo, esto o aquello, el rey escucha el tiempo, el tiempo que pasa o el paso del tiempo. Es como si el tiempo solamente se escuchara, como si sólo el oído pudiera saber del tiempo. El tiempo suena en el oído como un zumbido, un siseo, un susurro, un rumor como de viento –*un ronzo come di vento*, dice la historia. El ruido del tiempo es un ruido vacío porque es el ruido de nada, el ruido de la pura duración que sólo se escucha cuando no pasa nada, porque cuando no pasa nada todavía el tiempo pasa, los minutos y las horas y los días se deslizan, se amontonan, se derrumban y se dispersan, iguales e indiferentes, desasidos, y el paso del tiempo suena –*un ronzo come di vento*– en el oído del solitario. Antes de que pare la oreja, antes de que tenga el poder de escuchar lo que sea, el hombre ya escucha, no puede no escuchar. ¿Qué? Nada: la intimidad de la intemperie, el paso del tiempo. Se comprende que el rey quiera escapar y escape de un salto, inmediatamente, aunque nunca del todo, a esa experiencia. El salto del rey es lo que se llama el comienzo. El rey debe escapar para comenzar, para que algo comience en el tiempo y el tiempo sea un tiempo de comienzo. La huida del rey es un salto en el tiempo. Pero el salto se cumple solamente escuchando, como una mudanza en la escucha. Ahora la escucha ya no es la imposibilidad de no escuchar lo inaudito sino el poder de alguien de escuchar esto o aquello. En el rumor indiferente del viento, el rey aprende a distinguir y a reconocer los ruidos del palacio, a evaluar su fuente y su distancia, a medir sus intervalos, a recordar su sucesión y anticipar su regreso. Los ruidos dibujan ahora una urdimbre, es

decir, un orden. Ese tintineo, por ejemplo, viene de la cocina y es el ruido de la vajilla, lo que quiere decir que es la hora del almuerzo; en un rato tocarán la puerta y se presentará el sirviente trayendo la bandeja, justo en el momento en que un redoble de pasos en el patio entrando por la ventana abierta al sol de mediodía señalará el segundo cambio de guardia. Si el palacio es un reloj, como dice el relato, no es porque calcule el tiempo imponiéndole una medida sino porque el tiempo tiene ahora una arquitectura sonora cuya manifestación es el palacio. Seguramente todavía el tiempo se amontona en los sótanos y se dispersa en los corredores, pero la distribución y el retorno de los sonidos edifican el orden del tiempo y así tejen la urdimbre del mundo. Basta un ruido cualquiera para que el rey extienda ante sí un tapiz de imágenes. En un tintineo de plata no está tan sólo la cucharita golpeando contra el piso de mármol sino asimismo la vajilla de porcelana ribeteada de oro, las flores en el centro de la mesa, el mantel de lino con su borde de encaje reflejando la luz de una araña de cristal... El palacio es una arquitectura sonora del tiempo, pero en esa arquitectura está plegado, enrollado como un tapiz, el mundo. Ahora bien, distinguir y reconocer los ruidos del tiempo hasta poner un mundo en cada ruido, hacer de cada ruido un mundo posible, es, quizá inevitablemente, convertir al ruido en señal y a la escucha en interpretación. Una puerta se golpea, ¿dónde?, ¿es el viento?, ¿distracción de una sirvienta? ¿o ya el comienzo de la sublevación de los rebeldes? Pero aun la ausencia o la tardanza de un ruido cualquiera es motivo de ansiedad. Hace mucho que no se oye abrir ni cerrar ninguna puerta, ¿dónde están los sirvientes, sobre todo ése que a esta hora revisa el

orden en las habitaciones del ala oeste?, ¿habrán sido asesinados?, ¿o también ellos se pasaron a las filas de los conjurados y ahora se preparan para asaltar la puerta del salón real? Ese silencio es un agujero, un hilo se ha corrido en la urdimbre del mundo y el orden del mundo está amenazado. Pero la inquietud puede asimismo proceder de la puntualidad y precisión de los ruidos. Sí, la puerta se abrió y se cerró como de costumbre, quizá demasiado como de costumbre, ¿no había acaso una excesiva prolijidad, una obsesión extraña en la manipulación del picaporte?, ¿y eso a qué podría deberse?, ¿qué quieren ocultar?, ¿qué se trama a espaldas del rey? Entonces comienza el miedo, el miedo impera en el palacio. Se ha dicho que el oído es el órgano del miedo. El miedo escucha en el oído, y escucha la posibilidad del miedo. El objeto del miedo es lo amenazante, es decir, lo que llega como la inminencia del daño. Lo amenazante amenaza con arruinar, con destruir el edificio armónico del mundo. Amenazante es la discordancia que acecha en los corredores, gruñe en los sótanos, rasca los vidrios, ronda las terrazas, habita en lo más íntimo del palacio, como si procediera del mismo orden que viene a socavar. La discordancia no es el mero accidental desorden; es el desacuerdo del orden consigo y, como tal, una posibilidad inherente al orden mismo. Es esa discordancia la que el miedo escucha en los intervalos del orden. El miedo no es miedo del desorden sin ser a la vez, y más profundamente, miedo del orden, es decir, miedo de sí mismo. En el orden más absoluto, el hombre tiene miedo –de tener miedo. El palacio está edificado sobre el miedo y con el miedo. De allí el mandato, el consejo, casi el ruego que el relato dirige al rey:

‘¡Sal! ¡Escapa! ¡Muévete!’ El orden armónico del palacio es una trampa en la que el sí mismo se ha encerrado a sí mismo. Y sin embargo no hay adónde ir. Más allá de las ventanas, los jardines, las murallas está lo que se llama la ciudad, es decir, hasta tanto no se edifique allí el mismo orden que reina en el palacio y que la hará ser una ciudad verdadera, sola-mente, una vez más, el fragor indistinto del afuera, la vacía inhospitalidad del tiempo, de la que uno había huido construyendo el palacio. Lo que absurdamente se le pide al rey es que huya de lo que ya es una huida, que huya de sí mismo. En cierto momento el rey escucha, empieza a escuchar o tal vez se da cuenta de que venía escuchando desde hacía mucho, quizá desde siempre, el retumbo de un golpe semejante al de alguien que llama a una puerta. El relato imagina, según la lógica de la imagen y de la representación imaginaria, que se trata de un prisionero encerrado en las mazmorras, pero muy pronto habrá de reconocer que ese prisionero es el rey mismo llamándose a sí mismo quizá a salir de ahí, quizá a volver a sí. El rey se escucha a sí mismo en el palacio porque el palacio, explica la historia, es el cuerpo del rey. Si ese cuerpo resulta impráctico, casi inservible en su desposesión, es porque no es más que volutas, lóbulos, pabellones, tímpanos, laberintos, una gran oreja en la que anatomía y arquitectura intercambian nombres y funciones. Porque el rey es todo oídos, el palacio es la oreja del rey. Pero si es cierto, como se ha advertido, que el oído es el órgano más indefenso, que en el oído el hombre se expone sin reparo al afuera, entonces hay que reconocer que el rey ha construido su refugio con lo irreparable, con el desamparo mismo. La oreja, en efecto, se extiende tan lejos como el

sonido más lejano, y el sonido, cualquier sonido, por lejano que sea, resuena, cuando suena, en la proximidad más honda, en la intimidad misma del oído. La intimidad, o el sí mismo, es un pliegue del afuera, y en ese pliegue está el mundo, lo que el relato llama el palacio. El palacio es la oreja del rey. Todo lo que el rey oye procede de sí mismo. El rey se oye a sí mismo, oye su sí mismo. El sí mismo lo llama a salir de sí, es decir, a volver a la exposición que él mismo es y de la que absurdamente quería refugiarse –en sí mismo. Ese regreso que es una salida, ese movimiento inmóvil de la exposición no lo alcanza el rey más que escuchando. El rey está llamado a una transmutación de la escucha. No ya la escucha del miedo que hace de todo ruido una señal, quizá tampoco la escucha del tedio o la escucha de la angustia, expuestas meramente al paso del tiempo, sino otra, aquélla que es ella misma un sentarse y que parece enseñar la música.

Música

Un día el rey escucha, vuelve a escuchar una voz, la misma voz de mujer, la misma canción de amor que hace ya mucho tiempo en las noches de verano el viento traía a jirones desde quién sabe qué ventana abierta hasta la sala real del palacio, una voz que en el momento mismo en que uno creía escucharla ya se perdía de nuevo a lo lejos, de manera que uno nunca estaba seguro de haberla oído realmente y no sólo imaginado o deseado oírla. Ahora el rey la escucha de nuevo, la escucha como algo pasado, como algo que viene del pasado o que se escucha en pasado, y como tal la reconoce, pero sin conocerla, la reconoce como lo eternamente desconocido que no requiere conocimiento. Así sucede con el amor, así sucede con la música. Ahora el rey escucha la música, solamente la música. La música expone a la escucha al tiempo de la intemperie y el tiempo de la desposesión. El presente de la escucha no es ahora el presente de la ocupación organizada del afuera y la fundación de sí en el centro del palacio. No es el tiempo del fin del tedio y el comienzo del miedo. Los sonidos ya no son señales de una discordancia posible; ya no demandan, ya no implican desciframiento alguno. La escucha no está ya tendida, tensada al futuro. O bien el futuro cambia de sentido. Si se escucha como recordando no es porque uno recuerde haber oído antes ni porque la música le recuerde a uno otra cosa. Esto ha sido expresado con precisión: la música recuerda —a sí misma. Lo que quiere decir, al menos, que la música no ofrece asidero en el presente. El presente de la escucha es un presente imposible, es decir, un presente sin poder, sin presente. La música no tiene lugar en el presente, no está presente en un

presente. Ella viene yéndose, como lo que ya se ha ido, y se va antes de llegar, como lo que todavía viene y está por venir. Por eso se ha indicado que el tiempo de la música es el futuro anterior. La música no es, pero en cada ocasión habrá sido ahí. Por eso la escucha no escucha propiamente la música sino que está a la escucha, *in ascolto*, dice el relato, de la música y de sí misma como presencia de la música. La escucha se espera a sí misma como un pasado por venir. Lo que quiere decir que el rey, *in ascolto*, no está de veras aquí y ahora. Si la música, según se ha observado, es el aquí convertido en allá y al revés, el allá convertido en aquí, entonces el rey, que está a la escucha de la música, no está verdaderamente ni aquí ni allá, ni junto a sí ni fuera de sí, sino ahí, en ese lugar que es la intimidad del afuera. Ahí, el rey escucha. ¿Qué? No la canción, oída muchas veces, probablemente vulgar; no a la mujer de carne y hueso, presente o ausente, sino la voz incorporal, la voz sin cuerpo del canto. Un oído sin cuerpo oye una voz sin cuerpo, dice el narrador. Pero sin cuerpo no quiere decir suprasensible sino sólo sin presencia, y en consecuencia irrepresentable. Irrepresentable, sin embargo, el canto de la voz es causa de representación, de innumerables representaciones. En efecto, nadie piensa en la música cuando escucha música, la música no ofrece asidero al pensamiento, y sin embargo, quizá por eso, hace pensar en otra cosa, en muchas otras cosas –recuerdos, rostros y paisajes, afectos, inclusive leyes y relaciones abstractas. A la escucha de la voz, el rey piensa, es decir, se representa a la dueña de la voz. Es el principio de la imaginación, es decir, del deseo. El rey se baja de su asiento y sale a la calle en busca no de la voz que ya venía ahí en su oído sino de la mujer que canta en alguna parte

asomada a la ventana. Se dirá que cede a la seducción de las sirenas, a esa música que es confusión y perdición para los hombres porque despierta en ellos las ganas de morir. Pero sin considerar lo que ya se ha dicho y repetido, que el canto de las sirenas es la promesa de un canto por venir, el canto que hace del canto el movimiento hacia el canto, y sin considerar que las ganas de morir están en el fondo de toda música auténtica y es sólo desde ese fondo que asciende la alegría de la música, ello no es en absoluto así. El rey no cede a la música, que sólo enseña a estar sentado, sin inhibición ni satisfacción, sino a su imagen; es la imagen de la mujer que canta la que lo impulsa a levantarse y a salir corriendo a la calle. Ese movimiento es el movimiento del deseo, quizá, al me-nos en cierto sentido, lo que sigue designando la palabra amor. En cuanto se imagina a la mujer, no importa cómo, en cuanto se imagina a una mujer en la voz, el rey ya no quiere solamente escuchar. Ahora quiere que su escucha sea oída, quiere que ella, sea quien sea, pero precisamente ella, lo escuche escuchar-la. (¿Y no es acaso éste el sentido último de cualquier “Te amo?”). Entonces la escucha deviene voz. El amor sería el anhelo de que dos voces se respondan, se reúnan y formen una sola sin confundirse. Es el dueto amoroso con el que sueña el rey. El rey busca, llama a la voz desconocida de la mujer, pero la pierde y se pierde en las calles. Ella es la perdición, en efecto, pero ante todo en el sentido de que cualquier búsqueda la pierde aun antes de perderse en ella. El espacio de la errática, de la errónea búsqueda del rey es la ciudad, es decir, esa apretada urdimbre de ruidos que se confunde con el fragor indistinto del océano. En ella, sin embargo, la pericia del oído del rey alcanza de vez

en cuando a reconocer un acorde, una secuencia, un motivo: toques de fanfarria, coros de escolares, cantos revolucionarios, músicaailable, nenias de mujeres... No se trata de música, es sólo una apariencia de música, son las señales de la función de la música, del uso de una música solamente funcional. Si música es aquélla que ya no sirve para bailar, para marchar o para bañarse si-no, quizá, sólo para estar sentado, entonces la ciudad ha sido abandonada por la música. Es en medio de ese abandono, en ese desierto sucio de ruidos, que el rey se pregunta qué quiere decir escuchar música, esto es, escuchar música “por el solo placer de entrar en el dibujo de las notas” —*per il solo piacere d’entrare nel disegno delle note*. Y encuentra la respuesta, una vez más, en la escucha misma, en el modo de la escucha. Si le fuera posible dejar a los ruidos ser los ruidos que son sin identificarlos, interpretar su sentido, reconocer su función, entonces ya no sería ese rey que asustado y solo corre a tientas entre los ruidos de la ciudad, y quizá tampoco, aunque este riesgo nunca se sorteará del todo, el que soporta desnudo el ruido del viento, la vacía duración del tiempo, sino que tal vez, en un tal vez de excepción, será la ciudad la que se escuche a sí misma y esa escucha será, por una vez, la música de la ciudad. En esa música, finalmente, encuentra el rey su voz. La voz del rey es la escucha. Sólo en la escucha el rey entona con la voz de otro, la voz del prisionero ahora liberado en su voz, el dueto amoroso de antaño con la voz de ella, la voz amada, ambas casi confundidas con el susurro del follaje, el aullido de las sirenas, el lamento de los arrabales y pérdidas de nuevo en el silencio, en el rumor del tiempo. Y entonces amanece. Un hormigueo de ruidos se levanta de todas partes.

Como siempre, no hay adónde ir, pero ya no hay que ir a ningún lado. El rey ha entrado en el dibujo, el *disegno*, el *pattern* de la música, esto es, en la forma de la intemperie. Ahí también el tiempo pasa, pero nadie querría apurarlo ni detenerlo. Ahí el rey habita lo inhabitable.

Bibliografía

Calvino, I. (2000). “Un re in ascolto”. En *Sotto il sole giaguaro*.
Milano: Mondadori.

———(1989). “Un rey escucha”. En *Bajo el sol jaguar*.
Barcelona: Tusquets.

Barthes, R (2009). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.